revue roumaine

1971 1

Publication littéraire trimestrielle paraissant en français, russe, anglais et allemand

Rédaction et administration
5, Strada ION GHICA
BUCAREST
Téléphone : 15.35.88

Imprimé à l'Entreprise polygraphique « Arta Grafică »
133-135, Calea Şerban Vodă
Bucarest

Sur la couverture :
VASILE CELMARE : Fenêtres (linogravure)

SOMMAIRE

MIHNEA GHEORGHIU	Le Théâtre en tant qu'art direct	3
VALENTIN SILVESTRU	Considérations sur la pièce de théâtre en un acte	5

✦ Dix pièces de théâtre

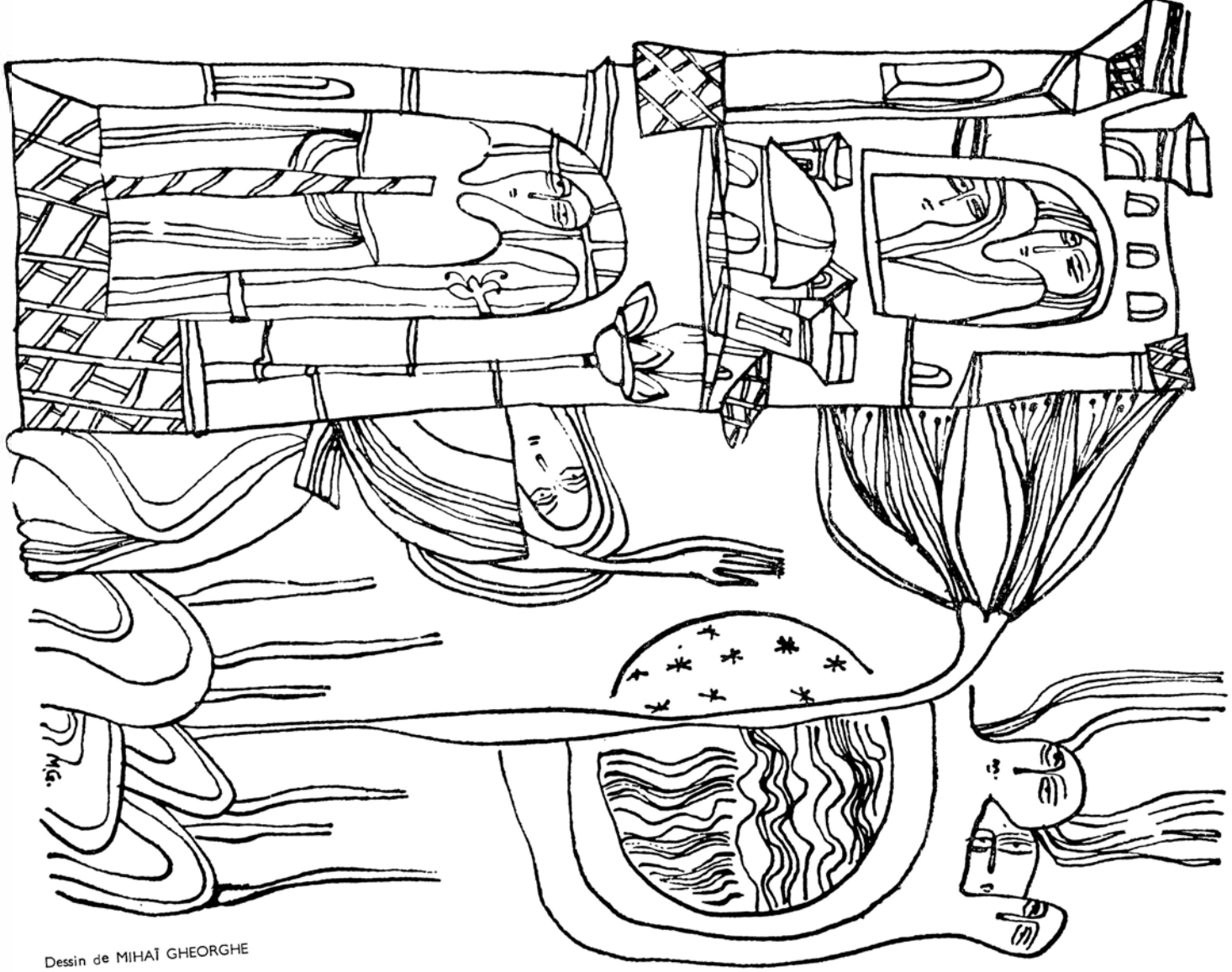
GELLU NAUM	L'Horlogerie Taus	12
PAUL EVERAC	Nescafé et approximations	37
MARIA FÖLDES	De Profundis	43
TEODOR MAZILU	Le Chapeau sur la table de nuit	47
LEONIDA TEORORESCU	Feuilles jaunes sur le toit mouillé	15
GHEORGHE ASTALOS	Les Chevaux verts	61
ROMULUS VULPESCU	Le Courrier du soir	74
MARIN SORESCU	Le Bedeau	82
RADU DUMITRU	Le Vis-à-vis	93
PAUL CORNEL CHITIC	Panta rhei	98

✦ Commentaires

AUREL BARANGA	Pages d'un « Faux Traité de Dramaturgie »	103
ILEANA POPOVICI	Le Rajeunissement du théâtre?	109
B. ELVIN	Faim et satiété	112
CRIN TEODORESCU	Dialogues sur le moderne	114
DAN NEMŢEANU	Scénographie et époque	120
GEORGE TEODORESCU	«Collage 2» et la relation acteur-spectateur	122
PASCAL BENTOÏU	Grandeur et misère de la musique de scène	126
MARGARETA BĂBRUŢĂ	Le Théâtre roumain dans le monde	130

✦ Livres

XXVe ANNÉE N° 1 1971



Dessin de MIHAÏ GHEORGHE

Le Théâtre en tant qu'art direct

par **MIHNEA GHEORGHIU**

Dans l'un de ses feuilletons critiques d'il y a 75 ans, Francisque Sarcey mentionnait une lettre de l'acteur comique Coquelin cadet qui, après une activité théâtrale de trois décennies, lui faisait part de ses impressions sur une récente tournée en Roumanie avec *l'Avare* et *le Malade imaginaire*, en se félicitant pour son succès devant un public assez bon connaisseur du théâtre de Molière pour pouvoir juger de la valeur d'un spectacle: « et partout l'on a trouvé que j'étais dans la véritable tradition de Molière (...) au point qu'après le monologue de la cassette volée dans *l'Avare* c'étaient des huit et dix rappels... »

Aujourd'hui, le théâtre roumain est connu à l'étranger aussi bien pour ses mises en scène audacieuses, exemptes des préjugés conservateurs du répertoire classique que pour sa robuste et subtile intelligence du théâtre sec et lapidaire où, après Ionesco et Beckett, excellent un grand nombre de dramaturges contemporains. Cette disponibilité des professionnels du théâtre actuel et de leur public envers la nouvelle « écriture » dramatique n'est pas à coup sûr un phénomène singulier. Martin Eslin le faisait remarquer dans la dernière édition de son livre sur le théâtre de l'absurde, en écrivant: « The speed with which the incomprehensible avant-garde works turns into the all too easy understood modern classic in our epoch is astonishing and is only equalled by everyone's readiness to forget his own first reactions when confronted with works of art that break new ground .» L'observation s'applique aussi de justesse à la théorie du spectacle dramatique.

La relation que la théâtrologie roumaine établit de nos jours entre la tradition et l'innovation n'est point d'opposition mais de *continuité*, car l'esprit de la culture nationale a toujours été ouvert aux idées novatrices qui ont favorisé le développement du classicisme roumain suivant les directions de la nouvelle conscience esthétique de la société, à savoir celle d'une nation socialiste.

Dans un rapport présenté il n'y a pas si longtemps à une Conférence Internationale Shakespeare, je faisais valoir que depuis bien des années aucun des plus de 40 théâtres d'Etat de Roumanie n'a omis d'inscrire dans son répertoire, à chaque saison, une des pièces de

Shakespeare, ce qui causa un certain étonnement. Chez nous on n'est pas surpris lorsque Shakespeare, Molière et Tchékhov tiennent longtemps l'affiche chaque année aux côtés d'auteurs comme Adamov, Albee, Grass, Beckett, Simpson, Vian, Genet, Ionesco, Pinter, Frisch et de la nouvelle vague de jeunes auteurs dramatiques roumains.

La place de premier plan que le théâtre — cette intéressante et permanente dimension de la culture, commune à toutes les civilisations — occupe dans la politique culturelle de Roumanie, procède à la fois de la prédilection populaire et de ses attributs d'art qui symbolise et exprime, dans le langage le plus direct, les idées et les sentiments qui agitent le monde d'aujourd'hui, préoccupé plus que jamais par l'avenir que lui réservent la structure intime de la société environnante et la vie politique internationale.

Attentive aux objectifs majeurs de l'édification de la Roumanie en tant qu'Etat socialiste moderne, avancé, et au progrès d'une civilisation sans complexes, cette politique culturelle tend à promouvoir tous les genres de la littérature et du spectacle dramatique ayant pour objet l'intérêt général de l'homme en tant qu'individu ou membre de la collectivité. Dès formes d'expression séculaires de l'art populaire et jusqu'à l'expérimentation de dernière heure, il n'existe pas de limite prohibitive, car la culture est un des rares trésors qu'on peut distribuer à l'infini sans jamais s'appauvrir. En faisant exception pour la pauvreté de l'esprit humain; car dans la théorie de l'humanisme contemporain, le texte et le spectacle de théâtre ne peuvent être compris qu'en tant qu'éléments constructifs, favorables à la perfectibilité et à la bonne entente entre les hommes et les nations établis sur cette petite planète qui est la nôtre, où la guerre, le racisme et la pauvreté endémique poursuivent en bien des régions leur absurde action destructrice, au mépris du progrès pratique et théorique des sciences et des arts.

Il y a quelques décennies, une pièce américaine, *la Fusée vers la Lune*, invitait le public à rêver d'un monde moins triste et moins égoïste; mais si le rêve technique de ce voyage s'est accompli entre temps, le pauvre rêve humaniste du théâtre gît suspendu aux rayons de lune tel le songe d'une nuit d'été. Malgré cela la paix et le progrès se basent aujourd'hui sur d'énormes forces spirituelles et matérielles dont l'accroissement et la cohésion sont remarquables. La Roumanie, quant à elle, se félicite d'être parmi les pays qui se considèrent comme un facteur indéfectible de paix et de progrès social par tout ce qu'elle entreprend sur le plan intérieur et international. Présente dans tous les secteurs de la culture, cette direction ascendante s'annonce également fructueuse dans la littérature dramatique.

En tant qu'art direct, le théâtre s'exprime avec un plus grand succès ces derniers temps par des constructions stylistiques unitaires. Un dicton classique invite l'écrivain: « prends l'éloquence et tords-lui le cou ». Le théâtre actuel a liquidé la grandiloquence non seulement pour plaire aux critiques mais aussi pour plaire à un public réaliste qui ne compte plus la vie et les travaux par siècles et années mais par heures et moments. La hâte et l'intelligence sont fatigants peut-être mais sont inséparables de toute activité de nos jours.

C'est pour cela que je considère que l'apparition massive et le succès inattendu du « théâtre court » correspond à une particularité dominante du nouveau public de tous les pays: la *concentration* des intelligences et leur orientation effective vers le but proposé. Dans ce nouvel élan la personnalité de chaque talent du choix proposé dans ce numéro de notre revue monte librement non pas comme « une plume au vent » mais comme une flèche dans l'éther.

Considérations sur la pièce de théâtre en un acte

par VALENTIN SILVESTRU

Les considérations théoriques sur la pièce en un acte — la pièce courte — n'ont généralement pas réussi, jusqu'ici, à situer le phénomène en tant que mode indépendant de penser et d'écrire pour le théâtre. Le noyau de ces considérations est constitué par des vérités unanimement reconnues, comme, par exemple, le fait qu'une œuvre en un acte exige une concentration plus sévère de l'action, un nombre restreint de personnages, un crescendo plus rapide de l'intrigue, un déroulement plus unitaire, mais tous ces comparatifs de supériorité par rapport à la pièce de dimensions normales n'apportent aucun élément fondamental de distinction. La thèse de doctorat d'un laborieux chercheur de l'Université d'Illinois sur ce thème ne réussit pas à nous convaincre que nous avons affaire à un « genre à part », de même que les tentatives pour établir des différences radicales entre la prose du roman et la prose de la nouvelle ne sortent pas, tout compte fait, du domaine de la prose. Aussi considérons-nous comme plus profitables les explications d'ordre étiologique dans l'aire historique, parce qu'elles peuvent être appliquées, sinon dans la recherche structurale du moins dans la configuration de la réalité de ce genre dramatique. Aldo Nicolaj, habile et prolifique auteur italien contemporain d'esquisses pour la scène, avouait lors d'une interview que la formule l'attirait par la concentration de l'expression et la rapidité avec laquelle elle permet de transmettre une idée, vu que « l'efficacité est l'un des impératifs de l'époque... le public supporte de plus en plus difficilement les œuvres d'ampleur et une production de cette sorte n'exige pas des frais importants de montage et de distribution ». Voilà donc quelques motivations raisonnables. D'autres références, de la nature des déterminatifs également, auraient pu certainement être produites, si on les avait interrogés, par l'Anglais John Heywood, l'Espagnol Lope de Rueda, l'Allemand Hans Sachs, l'Italien Ruzzante, le Français Pierre Gringoire et bien d'autres auteurs connus ou anonymes ayant contribué à l'efflorescence de la farce du Moyen Age ou de la Renaissance, au texte court, rapide, nerveux, précis, à la pointe acérée, comme une coda satirique, populaire, profane, difficilement admise à la fin des graves et interminables mystères religieux. Ou bien, de notre temps, par Slavomir Mrozek, Arrabal, Martin Walser, Tennessee Williams, Harold Pinter, Albee et de nombreux autres, qui compriment leur inspiration dans le moule sévère de la pièce courte moderne ne comportant que deux ou trois personnages.

Aux débuts de la littérature roumaine destinée au théâtre, l'un de ses fondateurs, Vasile Alecsandri, motivait ses « canzonettes » — monologues accompagnés de musique — comme une limitation volontaire, une adaptation forcée des

moyens aux possibilités d'interprétation et à l'appareil scénique de ce théâtre embryonnaire. Cent ans après, durant la période qui suivit la première guerre mondiale, l'habitude s'instaura de présenter une pièce « d'ouverture », sorte d'intermède entre l'entrée du public dans la salle et la représentation du spectacle principal, la pièce courte connaissant ainsi une nouvelle période féconde; à ce point féconde, que la Société des Auteurs Dramatiques, nouvellement créée à l'époque, eut l'idée de lancer un concours annuel doté de prix et de l'édition d'une collection. Nous devons à cette période et, partiellement, au terrain favorable créé, des comédies et des drames solides, valables de nos jours encore, portant la signature de Victor Eftimiu, Ion Minulescu, Emil Isac, Mihaïl Sorbul, Ion Marin Sadoveanu, Camil Petrescu et de bien d'autres dramaturges, poètes et prosateurs renommés. La nécessité d'une plus large diffusion de la culture et l'apparition des compagnies d'artistes amateurs, particulièrement à la campagne, décidèrent de nombreux écrivains à élaborer des comédies légères, simples, visant un but didactique. Un exemple qui mérite entre tous d'être mentionné est celui constitué par l'homme de lettres, metteur en scène et animateur de théâtre que fut Victor Ion Popa.

Mais la véritable éclosion de la pièce en un acte eut lieu immédiatement après 1944, quand l'évolution de la société roumaine vers le socialisme apporta, en plus d'un considérable appétit des masses populaires pour la culture artistique, l'intégration des activités de création, professionnelle et d'amateurs, dans le système d'Etat de protection et de stimulation des arts et des lettres — avec tous les avantages matériels qu'impliquaient une politique systématique et un budget spécial. L'existence de près de dix mille ensembles d'acteurs amateurs donna naissance à une véritable fringale de pièces courtes. La majorité des productions existantes fut dévorée, on fit des condensés, plus ou moins inspirés, du grand répertoire, et on constitua en même temps un vaste débouché pour les auteurs de pièces courtes car les scènes professionnelles devenaient, elles aussi, et même avec ferveur, les adeptes du spectacle-coupé. La Maison Centrale de la Création Populaire, institution spécialisée dans l'orientation du mouvement des artistes amateurs de Roumanie, institua un concours annuel des pièces courtes et fonda une maison d'édition qui compte jusqu'ici à son actif quelques centaines de titres. Il va sans dire qu'en tant qu'épiphénomène on vit également paraître des œuvres de conjoncture ou exagérement didactiques, sous-produit littéraire aléatoire, mais la demande insistante engendrait parallèlement une émulation sténique, déterminant les manieurs les plus autorisés à exercer dans ce domaine la plénitude de leurs forces créatrices, à un niveau artistique élevé. Durant les cinquième et sixième décennies, Alexandru Kiriţescu, Tudor Muşatescu, Mircea Ştefănescu — écrivains appartenant à la vieille génération, ainsi que Mihaïl Davidoglu, Aurel Baranga, Lucia Demetrius, Horia Lovinescu — dramaturges faisant partie de la génération nouvelle à l'époque, publièrent de nombreuses pièces courtes inspirées de l'actualité, cherchant leurs sujets dans les événements historiques immédiats, scrutant les conflits de mentalité, suivant attentivement les mutations spirituelles survenues dans des milieux divers sur la trame des transformations structurales de la société roumaine. Aujourd'hui la valeur de nombre de ces œuvres est purement documentaire, mais celles qui ont surpris avec une adresse lucide des types et des conflits essentiels, fixés avec des moyens et des techniques réalistes, ont été incorporées à la littérature valable de l'époque et, par là, à un paragraphe pérenne de spiritualité roumaine contemporaine. Il est significatif qu'après sélection, les écrivains susdits ont inclu, une quinzaine d'années plus tard, leurs pièces en un acte dans leurs volumes d'« œuvres complètes ». La présence de quelques-unes d'entre elles dans les pages de notre présent numéro acquiert, par conséquent, un sens parti-

culier dans cet essai condensé pour élaborer l'histoire de l'évolution de la pièce roumaine en un acte au cours du dernier quart de siècle.

L'époque d'après-guerre connut, en Europe comme dans les deux Amériques, la résurrection d'une préoccupation antérieure, maintenue longtemps à l'état de spéculation. Il s'agit de ce qu'on nomma, d'un terme peut-être un peu rébarbatif, « mass-media »; on y incluait les formidables moyens de communication que sont la radio tentaculaire, la télévision proliférant sur les différents réseaux publics de même que sur ceux d'usage interne, ainsi que la gigantesque extension du cinéma. Il est fort probable que sous l'empire d'un dynamisme existentiel plus prononcé, de l'apparition de ces formes de sollicitation audio-visuelle intense de l'intellect, du fait de la création, dans plusieurs pays, d'une ceinture périphérique de petits théâtres — théâtres-café, théâtres-atelier, théâtres-laboratoire, théâtres itinérants — une nouvelle nécessité est née, celle d'une littérature scénique brève, concentrée, dense, ayant un pouvoir émotionnel accru, capable de satisfaire des programmes divers, visant la communication directe, frappante, alerte, avec un public non différencié sous le rapport de la culture ou de la formation esthétique. Avant la guerre, O'Neill, Shaw, O'Casey, Cocteau, Brecht — pour ne mentionner que quelques noms illustres — avaient aussi écrit des pièces courtes. Mais au cours de la deuxième décennie de l'après-guerre, la pièce en un acte excelle — devenant même, pour une longue période, représentative soit pour certains auteurs — Clifford Odets, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Slawomir Mrozek — soit pour l'activité de certains théâtres parisiens, nord-américains, polonais, yougoslaves, ou pour ceux des principales villes ouest-allemandes. Les exemples font rapidement école, le succès franc ou le scandale, la consécration par la critique ou la curiosité snob véhiculent les modèles jusque fort loin; l'apparition dans d'autres parties du monde des mêmes conditions qui les avaient engendrées produit des effets similaires, de sorte que les sixième et septième décennies connaissent peut-être la plus abondante production, depuis la Renaissance, de pièces courtes. Les maisons d'édition font paraître des volumes de pièces courtes —pour la scène, pour la radio, pour la télé — on lance des concours — dont certains, tel le « Prix Italia », en régime institutionnel —, on enregistre des disques spéciaux, cependant qu'une maison française d'édition a l'excellente idée de publier une première anthologie internationale comprenant 20 œuvres (au nombre desquelles la célèbre farce de Ion Luca Caragiale *Monsieur Leonida face à la réaction*); l'édition étant immédiatement épuisée, on fait vite paraître un deuxième recueil, qui tend à inaugurer une série.

Vers la même époque — suivant les lignes directrices de développement dans sa totalité, de la littérature, qui approfondit ses préoccupations psychologiques, amplifie son ambitus philosophique, élargit l'aire d'investigation analytique, se libérant de certains dogmes et abordant avec audace des formules réalistes par leur substance mais impliquant également des moyens d'expression appartenant à d'autres courants — la dramaturgie roumaine cherchait des possibilités nouvelles pour assimiler la réalité moderne. Et aussi pour s'universaliser. Une nouvelle génération de dramaturges fait pénétrer dans le champ de la pièce courte un ensemble de problèmes inédits qui procèdent des nouveaux phénomènes de l'actualité ou qui explorent plus profondément certaines conceptions éthiques et situations de l'existence quotidienne. Fidèle au principe de la dramaturgie métaphorique, de facture lyrique (*le Père Noël*, *les Journalistes*, *le Chef du secteur des âmes*, *le Maire de la Lune*, etc.), Alexandru Mirodan écrit des saynètes d'anticipation poétique de l'avenir, qu'il présente sous l'aspect d'une ère de l'humanisme triomphant. Paul Everac, poursuivant lui aussi la thématique morale de toutes ses pièces (*Fenêtres ouvertes*, *la Pointe*, *l'Estafette invisible*, *l'Œil bleu*, *Simples coïncidences*, *la Chambre d'à-côté*, etc.) et particulièrement le statut contemporain de l'interdépen-

dance de l'individu et de la collectivité, manifeste, dans ses pièces courtes *(Quelques fausses gifles, Nescafé à approximations*, etc.*)*, une prédilection pour l'examen lucide des responsabilités, dans les sinueux rapports qui unissent le couple dans un monde moderne éprouvant. Les « histoires » sont claires, transparentes, mais dépourvues de conclusions ostentatoires, le dramaturge invitant le lecteur ou le spectateur à une méditation en commun, lui laissant la possibilité de découvrir diverses solutions.

Il n'est pas impossible que l'exégète de la décennie suivante considère cependant comme inséparable de cette époque, et la représentant parfaitement, l'art dramatique audacieux, fort original, parabolique, des générations les plus récentes de dramaturges, qui ont délibérément accordé leur préférence à la pièce en un acte. (Comme ils gravitent tous autour de la trentaine, cela vient confirmer la supposition de l'antique Hérodote ou celle du moderne Thibaudet, à savoir que l'âge d'une génération est de 30 ans environ....) Une caractéristique de cette dramaturgie — non seulement nouvelle mais aussi innovatrice, qui parcourt délibérément parfois, d'autres fois avec hésitation, les territoires de l'absurde, du néo-symbolisme, du théâtre épique, du surréalisme, de la prose du « nouveau roman », ou de la révolte dramatique des « furieux », pour souligner son côté original et spécial — est peut-être sa tendance à enfermer dans des allégories l'univers de l'homme moderne, audacieux constructeur et prophète inquiet, explorateur sagace du microcosme et navigateur dans les galaxies, menacé par des catastrophes totales et toujours gagnant dans la lutte qu'il mène contre lui-même, contre les limites de l'humain, dans son inlassable aspiration faustienne aux vérités ultimes de l'existence.

Suivant avec attention cette nouvelle dramaturgie ainsi que les opinions esthétiques professées par ses auteurs, la critique excuse souvent ses imperfections de forme — caractère discursif et verbigération, ramification excessive de l'intrigue ou, au contraire, pauvreté de l'invention épique, défaut d'articulation théâtrale, non-différenciation des caractères (ou bien incapacité de construire des caractères) — et manifeste une grande réceptivité à l'égard du néo-symbolisme des images dramatiques. La même critique manifeste une sensibilité plus aiguë pour les généralisations abusives ou les abstractions nébuleuses qui intercalent entre les motifs d'inspiration et la compréhension du lecteur ou du spectateur une nappe diffuse. Il arrive fréquemment que les thèmes visés se dilatent et se diluent dans le jeu des images insuffisamment contrôlé par la raison, que l'histoire perde son contour, que les personnages, peu à peu désincarnés, se transforment l'un dans l'autre, que les chiffrements étagés n'ont même plus le don d'inviter à un effort de rapprochement, que les sens s'oblitèrent. Quelques obsessions permanentes — l'érotisme, la mort, l'incommunicabilité — portent préjudice, dans certains ouvrages, d'originalité authentique, au cachet effaçant les frontières qui séparent une œuvre d'une autre. Mais au-delà de ces zones basses, des incertitudes, des gaucheries ou, purement et simplement, de l'épigonisme, se dresse, éclatant, un relief inédit et nous pouvons affirmer, en toute conviction, que certains ouvrages appartenant à cette nouvelle dramaturgie roumaine s'inscrivent dans le circuit de la culture moderne universelle.

De cette jeune pléiade se détache nettement Teodor Mazilu qui, après avoir commencé par écrire des comédies *(les Imbéciles au clair de la lune, la Somnolente aventure)*, pratique aujourd'hui dans ses nombreuses pièces courtes *(Fête princière, le Chapeau sur la table de nuit, Cercle vicieux, Inondations, Don Juan meurt comme tous les autres, Empaillez vos amoureux, Promenade en bateau*, etc.) un genre fort personnel de tragi-comédie: une espèce de drame satirique s'étayant non sur la collision entre essence et fausse apparence, mais sur la concordance entre celles-ci, concordance que l'auteur affirme être théoriquement un principe de création.

Mazilu pénalise l'inadaptabilité sociale, d'une agressivité morbide, propre à l'incapacité, à la bêtise, à celui qui veut arriver sans travailler, dénonçant comme antisocial l'esprit petit-bourgeois avec toutes ses implications. Avec une audace singulière il déclare dans ses pièces comme étant dramatique non pas la situation des individus mais celle des collectivités ou des groupes incapables d'éliminer ou de mettre en quarantaine les porteurs de microbes. Un auteur fort doué, représentatif pour le drame à caractère ontologique, Marin Sorescu *(Jonas, les Nerfs, ça existe, la Louve, le Radeau de la Méduse, le Bedeau)*, essaie de mettre en allégorie la condition dramatique de l'homme dans le cadre d'une vision abstraitement cosmique, niant les catégories de temps et d'espace, pratiquant une dramaturgie conceptualisée, qui se propose — comme le remarquait quelque part Hans Magnus Enzensberger à propos de ce mode de drame — de promouvoir l'ensemble des problèmes de l'homme, considéré comme tel, dans sa généralité et non pas en tant que cas isolés. Avec un sens frappant du tragique, bien que faisant parfois montre d'inadvertance dans la démonstration artistique et de quelque confusion dans les idées, Marin Sorescu prouve, avec ses ouvrages, que dans la nouvelle littérature roumaine la vision ontologique n'est pas séparée de la vision gnoséologique, même si les rapports respectifs sont plus compliqués et, par conséquent, plus difficiles à pénétrer.

Le nouveau drame considère sous un angle insolite le dialogue de l'homme avec sa propre conscience et situe souvent le débat sur le terrain ferme de la morale, dans une attitude intransigeante qui, au fond, exprime l'aspiration vers la pureté de l'idéal humaniste. Représentatifs en ce sens sont les héros du dramaturge Dumitru Radu Popescu, qui est en même temps un vigoureux prosateur. Citons parmi ses pièces courtes *le Rêve, Damenwahl*, et parmi ses ouvrages plus amples, *César, le bouffon des pirates, l'Eté de l'impossible amour, Ces anges tristes*. Ses héros sont des personnalités contradictoires, manifestant des candeurs acquises après une rude expérience de vie et un certain acharnement à se défendre contre les insinuations des philistins. A l'instar d'autres jeunes héros de la nouvelle dramaturgie, ceux-ci se déclarent hostiles et se montrent impitoyables à l'égard de tout ce qui est frelaté: ils suivent d'un œil lucide les dénaturations survenues dans la mise en pratique de l'idée, s'emportant chaque fois qu'ils surprennent quelque anomalie susceptible de les embrouiller ou de les détourner de leur chemin. Les pièces de D.R. Popescu sont imprégnées de l'esprit de justice, la conscience pure y apparaissant comme un juge non dans l'abstrait mais dans le contingent.

Orienté dans le même sens, Ion Băieşu, prosateur lui aussi et de plus journaliste passionné, a produit un drame excellent, *le Pardon*, qui sanctionne l'immixtion dans la vie personnelle des individus, et, dans les pages pleines de sarcasme de diverses saynètes, traite le fléau du bureaucratisme comme une maladie spirituelle.

On trouve dans le théâtre du jeune Leonida Teodorescu les tourments de l'âme, exposés dans des dialogues lents, prolongés par des symboles poétiques, à travers des sujets bizarres et des paysages exotiques (la banalité même d'un banc solitaire ou celle d'un phare sont drapées de mystère), avec des baies d'ésotérisme *(le Ravin bleu, Feuilles jaunes sur le toit mouillé, l'Aquilon d'hier soir*, etc.). Là encore dominent le refus net du compromis moral, une soumission pathétique à la communication, à la compréhension affective. Le débat de conscience est situé à la lisière mouvante de l'illusion et de la réalité, permettant au spectateur de choisir entre diverses hypothèses possibles concernant la nature ultime ou la solution des conflits.

Un autre jeune écrivain, Iosif Naghiu, répond à son inclination pour le drame par des ouvrages où l'exploration psychologique est encore hésitante *(Weekend*,

Celluloïd, Ténèbres, l'Absence), mais les cas de conscience retenus ou le caractère essentiel attribué à certains états attestent la vocation et le souffle dramatique. Dumitru Solomon est l'auteur, par excellence, de comédies très courtes, qui font parfois penser à Jean Tardieu, où, avec un humour amusant et sous une aura livresque, sont généralisées et travesties d'une manière comique des attitudes pleines de componction, des personnages qui se veulent profonds mais qui sont d'une banalité désolante, des attitudes qui manquent de support réel, de consistance morale ou intellectuelle. Paul Cornel Chitic *(la Restauration des vêtements de Saint Augustin, Panta rei, la Chronique de Laonic*, etc.), Radu Dumitru *(le Huitième jour à l'aube, le Vis-à-vis)*, Nelu Ionescu *(Sans cartouches, Max)*, Ilie Păunescu *Billets de cirque, l'Impressionnant suicide d'un amoureux)*, Cezar Ivănescu *(le Petit drame)*, Romulus Vulpescu *(la Robe, le Courrier du soir)*, Gheorghe Astalos *(les Soldats arrivent, les Préposées au vestiaire*, etc.), Geza Paskandy *(Dans l'ombre)*, Valeriu Sîrbu *(la Ballerine orange)*, Mihaï Georgescu *(Ne parlons pas de Bibi!)* sont les auteurs d'intéressantes paraboles nourries de la matière encore incandescente des souffrances de la dernière guerre, ils explorent le drame des existences sordides, vidées de tout horizon, analysent avec sarcasme les petitesses morales, dans des tragédies généralement noires mais qui conservent, infuse, une confiance sobre dans la capacité de l'homme de vaincre les vicissitudes. Gellu Naum, qui fait partie de la génération des poètes surréalistes d'entre-les-deux-guerres, est venu à la dramaturgie avec ses outils de naguère *(l'Ile, l'Horlogerie Taus)*. Sa formule est en cours de cristallisation. Alecu Popovici, le plus remarquable peut-être des auteurs de pièces pour enfants, reconstruit l'univers enfantin faisant montre d'une imagination riche, d'une connaissance subtile de l'âme enfantine et d'un authentique humour, réinterprétant des contes anciens et en inventant d'autres qui séduisent, donnant libre cours à sa fantaisie qui nous fait souvent souvenir de Lewis Caroll ou du monde de Disney. D'autres auteurs de pièces courtes, tel Ştefan Berciu, spécialisé dans les pièces policières, et ceux que nous n'avons pas pu comprendre dans cet article — Al.T.Popescu, le regretté Ionel Hristea, Mihaï Neagu Basarab, Sorana Coroamă, etc. — confirment les tendances susdites avec des penchants divers, dans une direction esthétique ou dans une autre, la plupart se montrant cependant intéressés par un théâtre civique, réflexif, posant des problèmes de résonance et usant de formules qui nient, dialectiquement parlant, aussi bien les édulcorations romantiques que le réalisme plat, même si ces formules ne satisfont pas toujours la nécéssité, fort humaine, de perception immédiate des intentions. Cependant, il est certain que dans le domaine de l'expression, la pièce roumaine en un acte représente à l'heure actuelle un jalon solide de la destinée de l'art dramatique et de la scène, établissant des conventions et des acceptions nouvelles du dramatique, dans une incessante progression vers la substantialisation. Sous le rapport des idées, il est cependant tout aussi indubitable que cette dramaturgie essaye, au moyen d'une alchimie moderne compliquée, à travers les alambics de l'introspection, de l'extrapolation des sens et des stylisations, de souligner l'historique par des quanta humains déterminants.

La publication, la représentation sur différentes scènes, à la télévision, à la radio, de ces pièces, leur pénétration dans le malaxeur de la conscience critique, la parution de certaines d'entre elles dans des revues ou leur présentation sur de scènes de l'étranger, de même que leur groupage dans les pages de notre revue constituent sinon autant de satisfactions, du moins leur consécration en tant que réalité globale péremptoire, dans le cadre d'une culture artistique montante.

Dix pièces de théâtre

Dessin de DONE STAN

G E L L U N A U M

(n. 1915). Etudes de philosophie à Bucarest et à Paris. Il a publié les volumes de vers le Voyageur incendiaire *(1936)*, Vasco de Gama *(1940)*, le Couloir du sommeil *(1946)*, le Poème de notre jeunesse *(1960)*, Calme Soleil *(1961)*, Athanor *(1968)*, Vers *(1970)*, *des vers pour enfants et de nombreuses traductions (Diderot, Stendhal, Kafka, Prévert, René Char, etc.). Il est l'auteur des pièces de théâtre* l'Ile *et* l'Horlogerie Taus.

L'Horlogerie Taus

Comédie statistique en deux actes

PERSONNAGES: TAUS
KLAUS
PAPUS
MAUS
MELANIE
L'ANGE
MADAME BURMA

PARAISSENT ENCORE:

COCLES, scaphandrier, et son fantôme, interprétés, selon les besoins de la scène, par Papus et l'Ange;
MADAME KLAUS, qui est Klaus;
UN PRETRE qui est Taus;
ATLAS, interprété par Papus;
LE CENTAURE, par Maus;
DEUX SALTIMBANQUES, interprétés par Mélanie et Madame Burma;
UNE SERVEUSE et UNE PASSANTE VOILEE, par Madame Burma;
UNE VIEILLE FEMME et UNE JEUNE FILLE, par l'Ange.

L'ACTE PROFANE

La scène représente l'intérieur de l'horlogerie Taus. Vers le fond, deux scènes plus petites, alignées sur un même plan, rideau baissé. Maus se tient sur une chaise, près de la rampe, dans une immobilité parfaite dont il ne se départira qu'aux moments indiqués. Une pendule frappe huit coups. Entre Taus, venant de la chambre voisine ; après avoir rectifié la marche d'une pendule, il aperçoit Maus.*

* Au cours de cette première partie et jusqu'à l'endroit marqué dans le texte, Taus et Klaus sont des gens âgés, à cheveux blancs

TAUS. — Maus ! Tu es là depuis longtemps?
MAUS. — Deux ans.
TAUS. — Ces deux ans, j'ai été passablement pris... Je peux t'être utile à quelque chose?
MAUS. — Non, non... Je venais prendre congé. Je pars en Nouvelle-Zélande. J'ai trouvé un emploi. Un emploi de scaphandrier. *(On entend la sonnette d'entrée).*
TAUS. — Excuse-moi une minute...
(Maus recouvre son immobilité. Entre Klaus).
KLAUS. — Bonjour, monsieur.
TAUS. — Bonjour, monsieur. Vous désirez?
KLAUS. — Je cherche monsieur Taus, l'horloger.
TAUS. — C'est moi.
KLAUS. — Vous en êtes sûr?
TAUS. — Autant qu'on peut l'être.
KLAUS. — Vous m'avez été recommandé...
TAUS. — C'est un honneur pour moi.
KLAUS. — Naturellement. Je suis monsieur... monsieur... Figurez-vous que j'ai oublié mon nom.
TAUS. — Ça m'arrive aussi.
KLAUS. — Oui, mais moi, j'ai un nom très connu.
TAUS. — J'en suis heureux. Je vous appellerai simplement monsieur.
KLAUS. — C'est trop court.
TAUS. — Comme vous voudrez...
KLAUS. — Un instant, s'il vous plaît, j'ai ma carte. *(Il lui tend une carte de visite).*
TAUS *(lisant).* — Klaus, architecte. Enchanté, monsieur. En quoi puis-je vous servir?
KLAUS. — Vous m'avez été recommandé. *(Il lui donne sa montre).*
TAUS *(examinant la montre).* — Elle avance?
KLAUS. — Non.
TAUS. — Elle retarde?
KLAUS. — Non plus. *(Tristement).* Elle est exacte.
TAUS. — Je pourrais la faire avancer un peu... ou retarder.
KLAUS. — C'est égal.
TAUS. — Bien sûr... C'est très peu de chose. Une manipulation très simple. Vous pouvez la faire vous-même.
KLAUS. — Ah, non !
TAUS. — Vous avez raison. C'est tout à fait différent...
KLAUS. — Tout à fait...
TAUS. — Alors, je ralentirai le mouvement.
KLAUS. — Jusqu'à un certain âge.
TAUS. — C'est plus reposant. Au ralenti, c'est toujours plus reposant.
KLAUS. — Vous ne pourriez pas la faire aller tantôt plus vite, tantôt moins?
TAUS. — Ce serait encore plus drôle.
KLAUS. — Ou l'arrêter pour de bon?
TAUS. — Sans qu'elle le remarque...
KLAUS. — Et si vous la faisiez aller en carré?
TAUS. — Ça, c'est difficile... Les montres vont en rond.
KLAUS. — Alors en rond, mais dans un temps carré.
TAUS. — Pas commode... A cause des angles.
KLAUS. — Et vous lui mettriez des initiales sur le boîtier.
TAUS. — Un monogramme, alors.
KLAUS. — Non. Je veux des initiales. Les miennes.
TAUS. — Vous appelez ça des initiales, moi un monogramme. Pour elles, c'est indifférent.
KLAUS. — Pour nous aussi.
TAUS. — C'est vrai...
(Entre Papus, qui se dirige vers eux).
TAUS *(à Papus).* — Monsieur?
PAPUS *(s'inclinant).* — Papus... *(Il leur offre une liasse de photos).* Voulez-vous des nues?
TAUS. — C'est une horlogerie ici, monsieur.
KLAUS *(prenant la défense de Taus).* — Monsieur m'a été recommandé...
PAPUS. — Et alors? *(Irrité).* Les horlogeries, c'est pas des gens comme tout le monde?
TAUS. — Rien n'est moins sûr...
PAPUS. — Alors? *(De plus en plus furieux).* Si c'est pas sûr, pourquoi m'empêchez-vous de gagner ma croûte de nues à ma façon?
KLAUS. — Il bafouille. Il mélange les mots.
TAUS. — Les mots seulement...
PAPUS *(suffoqué).* — Ça ne fait Papus ! Les faits, ça reste des nues. Vous vous achetez?
KLAUS *(indiquant Taus).* — Désolé, monsieur, mais monsieur porte un nom très connu...
TAUS *(montrant Klaus).* — Et monsieur m'a été recommandé...
PAPUS. — Bon, bon, ça va... *(Il sort en maugréant).*
KLAUS *(reprenant la conversation interrompue).* — On lui mettra les initiales P.N.
TAUS. — Pourquoi. P.N.?
KLAUS. — P comme Papus, N comme Nues.
TAUS. — Formidable !
KLAUS. — Ça sera notre secret à nous...
(Ils rient tous deux comme d'une excellente plaisanterie).
TAUS. — Vous êtes très sympathique.

KLAUS. — Je me sens bien ici. C'est confortable. C'est gai.

TAUS. — Et si vous restiez encore une heure ou deux? *(Une pendule frappe un coup).* Huit heures. On pourrait causer...

KLAUS. — De grand cœur. Mais à une condition.

TAUS. — Dites toujours.

KLAUS. — Je voudrais qu'on se tutoie.

TAUS. — Comme tu voudras... Huit heures. Je vais fermer. *(Il pousse le verrou).* Tu prends un verre? *(Il appelle).* Mélanie! *(Paraît l'Ange, évidemment un personnage masculin).*

KLAUS *(montrant l'Ange).* — C'est le tien?

TAUS. — Oui.

KLAUS. — Il est véritable?

TAUS. — Bien sûr.

KLAUS. — Et... il vole?

TAUS *(à l'Ange).* — Mélanie! *(Il fait un geste. L'Ange fixe le crochet de la corde à sa ceinture, exécute quelques vols planés, puis redescend et salue comme un modeste acrobate).*

KLAUS *(enthousiasmé).* — Bravo! Bravo!

TAUS. — J'ai aussi un tigre clandestin. Tu veux le voir?

KLAUS. — Pas maintenant. *(A l'Ange).* Un verre d'eau gazeuse.

(L'Ange sort).

TAUS. — Viens voir le tigre.

KLAUS. — Pas pour l'instant. *(Confidentiellement)* Ma femme vient de se réveiller...

TAUS. — Ah? Je ne savais pas que...

KLAUS *(à soi-même).* — Chérie, voici mon nouvel ami, mon bon ami Taus... *(A Taus, se désignant soi-même)* Cher Taus, je te présente ma femme.

TAUS *(s'inclinant devant Klaus).* — Madame...

Mme KLAUS *(qui n'est autre que Klaus, bâillant).* — Ravie...

TAUS. — J'en suis heureux, madame. Prenez place, je vous prie.

Mme KLAUS. — Merci. Je m'installerai ici. *(Elle indique un fauteuil un peu à l'écart).* Je suis exténuée. *(Elle s'assied dans le fauteuil et s'endort aussitôt. Klaus se lève, redevenu lui-même).*

KLAUS *(désignant le fauteuil).* — Elle s'endort en un instant. Et il lui est difficile de se réveiller. Elle a un sommeil profond.

(On frappe violemment à la porte).

TAUS. — Qui est-ce?

PAPUS. — Papus.

TAUS. — Que voulez-vous?

PAPUS. — Des photos...

TAUS. — On n'achète pas. Cessez de frapper. *(Klaus s'est assis dans le fauteuil et s'est aussitôt endormi).*

Mme KLAUS *(qui s'éveille en bâillant).* — Qu'est-ce qui se passe?

TAUS. — Un colporteur, madame.

Mme KLAUS. — Ah bon! *(Elle se rendort. Klaus se lève. On a cessé de frapper).*

TAUS. — Ça l'a réveillée?

KLAUS. — Elle s'est déjà rendormie. Il ne lui faut qu'un instant.

TAUS. — Vous êtes un couple très assorti. *(Entre l'Ange, qui offre à Klaus un verre d'eau, puis sort sans rien dire).*

TAUS. — Il y a longtemps que vous êtes mariés?

KLAUS. — Quarante ans.

TAUS. — Mariage d'amour, sans doute...

KLAUS. — Je ne m'en souviens plus. En tout cas, l'amour, je le rêvais différent.

TAUS. — Nous rêvons tout différent...

KLAUS. — J'écrivais des pièces de théâtre, des drames, des tragédies. Puis l'architecte est venu, qui a tout noyé.

TAUS. — Vous étiez peut-être plus jeune...

KLAUS. — On ne sait pas. Mais c'était au bord de la mer. *(L'éclairage se déplace sur la petite scène à droite, tandis que le reste s'obscurcit. Le rideau s'ouvre. Un paysage au bord de la mer. Klaus y monte, retire sa perruque blanche et s'applique une moustache noire.)* La mode, voyez-vous...

TAUS. — Moi, je suis de la génération du charleston. Viens plutôt voir le tigre.

KLAUS. — Attends un peu, tu vas voir... *(Il se dévêt, suspend ses vêtements à une patère et reste en costume de bain du début du siècle, à larges rayures horizontales et culotte descendant sous les genoux. Puis il crie, la main en porte-voix).* Ne t'enrhume-pas!

TAUS. — Je ne comprends pas.

KLAUS. — C'est ma femme. Elle parle en dormant. *(Il fixe un instant l'horizon, en protégeant ses yeux de la main. On entend la mer. Madame Burma sort des vagues en maillot de bain, mais revêtue d'une cape).* Ça doit être une erreur!

TAUS. — C'est la veuve du scaphandrier.

KLAUS. — Mais non... Elle était blonde... A présent elle est brune...

TAUS. — Elle est en deuil.

KLAUS *(à Madame Burma, qui assiste à leur conversation dans une attitude sculpturale).* — Seule, seulette?

Mme BURMA. — Comme vous voyez.

KLAUS. — Et vous ne vous ennuyez pas?

Mme BURMA. — Ça vous regarde?

KLAUS. — Oh, je demandais ça par pure solidarité humaine... *(A Taus).* Attention maintenant...

TAUS. — Aucun risque! Continue!

KLAUS. — Une promenade à deux, ça ne vous dirait rien?

TAUS *(encourageant).* — Très bien! Parfait!

KLAUS *(galamment).* — Une petite promenade intime sur la plage... Ou dans un local...

Mme BURMA. — Ou en corbillard.

TAUS. — Je t'avais prévenu qu'elle était en deuil.

(Madame Burma sort).

KLAUS *(déconcerté).* — Il a dû sûrement y avoir une erreur...

TAUS. — Ce sont des choses qui arrivent. Viens, je vais te montrer le tigre. Rhabille-toi.

KLAUS. — Je me sens mieux ainsi. Plus jeune. *(Il redescend, en tâtant ses cheveux. La petite scène rentre dans le noir).* Ce sont mes vrais cheveux, tu crois?

TAUS. — Je ne peux pas savoir.

KLAUS. — Mais les autres savent.

TAUS. — Pas grand-chose...

KLAUS. — En tout cas la moustache est fausse. Je l'enlève.

TAUS. — Pourquoi?

KLAUS. — Parce qu'elle est fausse.

TAUS. — Et les cheveux? Comment sais-tu si ce n'était pas la perruque, tes vrais cheveux? Tu es sûr qu'ils ne sont pas en toc?

KLAUS. — Est-ce qu'on peut jamais savoir? *(Il se met à tricoter rapidement avec ses doigts).*

TAUS. — Que fais-tu là?

KLAUS. — C'est ma femme qui tricote en dormant.

TAUS. — Des bas pour toi.

KLAUS. — Des gants.

(Tous deux rient, en complices. Une pendule frappe un coup).

KLAUS. — Huit heures.

TAUS. — Il est toujours huit heures chez moi.

KLAUS. — C'est un nombre pair.

TAUS. — Tu chausses du combien?

KLAUS. — Du 1846.

TAUS. — Tu vois!

KLAUS. — C'est vrai...

TAUS. — Moi, en 1846...

KLAUS. — J'aimerais mieux 1486.

TAUS. — J'étais trop jeune. Je manquais d'expérience.

KLAUS. — Mettons alors 1946.

TAUS. — Laisse-moi réfléchir... Oui, je sais... Regarde.

(Il montre du doigt la petite scène à gauche, où l'éclairage s'est à présent concentré. Le rideau s'ouvre sur la devanture d'un café-bar. A table, Papus, Mélanie et l'Ange, qui se tiendra derrière elle tout le temps de la scène. En ce moment, ces personnages sont immobiles.)

KLAUS. — Tiens! Ton ange.

TAUS. — Pour l'instant, il est sa moitié à elle. *(Il désigne Mélanie).*

KLAUS. — Ah, bon. Et Papus? Que fait-il là?

TAUS. — C'est son père.

KLAUS *(à Papus).* — Avez-vous... des nues? *(Papus le menace du poing en indiquant Mélanie).*

TAUS. — Il n'en a pas... *(Klaus et lui pouffent de rire).*

(Entre la serveuse, qui prend la commande sans mot dire. C'est madame Burma, à peine déguisée pour la circonstance. Les personnages autour de la table s'animent).

PAPUS. — Un schnaps pour moi. *(L'Ange proteste par signes: « Et moi? ») Deux...* Et encore un pour moi. *(La serveuse sort).*

MELANIE. — Papa...

L'ANGE. — Crétin...

PAPUS *(furieux, à Mélanie).* — Tais-toi! Quand il s'agit d'êtres humains, mademoiselle, c'est très difficile de distinguer un pur-sang d'un cheval de Troie.

MELANIE. — De qui parles-tu?

PAPUS. — De tout le monde.

L'ANGE. — Et le cheval de Troie, tu es sûr que ce n'était pas une jument?

PAPUS. — Ta gueule!

(La serveuse apporte les boissons commandées et sort en silence).

PAPUS *(à Mélanie).* — Tu as jamais vu une âme de cheval, toi? Ou une âme humaine? Tu as jamais vu l'âme de quelqu'un?

MELANIE. — Je suis trop petite aussi...

L'ANGE. — A quelle occasion?

MELANIE. — Je te jure, papa... *(Elle pleure). (L'Ange rit).*

PAPUS *(à Mélanie).* — Tu ris? Tu n'as plus l'ombre de souvenir pour le respect de ta pauvre mère? Elle avait une robe à trêve. Avec des choux. Je l'aimais... *(Il s'effondre, la tête contre la table, en sanglotant).*

MELANIE — *(cessant de pleurer, inquiète).* Calme-toi, papa. Tu sais que ça ne te vaut rien...

L'ANGE. — Encore un peu et tu crèveras.

PAPUS. — Non, non... Je l'aimais le soir, à son déclin... Le long des haies, le long des robinets... *(Paroxysme).* Pourquoi?

L'ANGE. — Voilà la question.

PAPUS *(furieux, à Mélanie).* — Toi, tais-toi! *(Montrant l'Ange)* Laisse-le parler. Il est bon, lui. Il est mort...

MELANIE. — Calme-toi, papa.

PAPUS. — Non, non... C'est moi qui t'ai faite, c'est moi qui te marierai. *(Pleurant doucement).* A ta mère... A la tombe... Aux mines de sel...

L'ANGE. — Tu perds de nouveau la boule. *(Il sirote son schnaps).*

PAPUS. — Elle avait des abeilles sur la nuque... Des ruisseaux... Et tout... *(Entre madame Burma, élégamment vêtue cette fois en tenue de ville, un fusil à l'épaule. Papus se reprend brusquement et saute sur ses pieds).* Ah! Madame Burma! Epousez-moi! *(Il veut s'en approcher).*

Mme BURMA *(le menaçant du fusil).* — Halte-là ou je tire! Vous savez bien que je n'aime pas ça.

(Tant que durera le commentaire Taus-Klaus, les convives se tiendront immobiles à table, figés).

KLAUS. — Elle ressemble à...

TAUS. — A présent, c'est une autre...

PAPUS. — Madame Burma, vous savez bien que je... Voici ma fille.

Mme BURMA. — Charmante... Et si fraîche...

L'ANGE. — Maternité précoce...

PAPUS *(à Mélanie).* — Sois polie avec la dame. Elle est veuve. Je l'épouse.

MELANIE. — Ma fleur préférée, c'est l'edelweiss.

Mme BURMA. — C'est gentil à vous... Quel âge a-t-elle, cette petite?

PAPUS. — Dix-huit ans en été.

L'ANGE. — Et vingt-huit à l'automne.

PAPUS. — Madame Burma...

Mme BURMA. — Halte-là ou je tire!

PAPUS. — Mélanie, prends du coton et bouche-toi les oreilles. *(Mélanie s'exécute).* Madame Burma, je vous aime à en mourir.

Mme BURMA. — Vous savez bien que je suis en deuil...

PAPUS. — Qu'est-ce que ça fait? Tout le monde est en deuil. Je vous épouse quand même.

Mme BURMA. — Patience, patience... Il faut se connaître.

PAPUS. — Quand est-ce que je viens chez vous?

Mme BURMA. — Je reçois le jeudi après-midi, de quatre à six.

PAPUS. — On ne pourrait pas... la nuit?

Mme BURMA. — La nuit?

PAPUS. — Oui.

Mme BURMA. — Pourquoi justement la nuit?

L'ANGE. — Il fait plus frais.

PAPUS. — Je ne sais pas pourquoi, mais la nuit...

Mme BURMA. — Alors jeudi... non... vendredi... non... Mettons samedi, entre deux heures et quatre heures et quart.

PAPUS. — Ça n'irait pas plus tôt?

Mme BURMA. — Samedi? Impossible...

PAPUS. — Entendu alors. Mélanie, débouche-toi les oreilles!

(Mélanie n'entend pas. L'Ange lui fait signe. Elle s'exécute).

MELANIE. — Merci, papa.

PAPUS. — De rien. Prenez place, madame Burma.

L'ANGE. — Vous êtes peut-être pressée...

Mme BURMA. — Merci. *(Elle s'assied près de Mélanie).*

PAPUS. — Madame Burma, vous qui en avez tant vu dans votre vie, ne sauriez-vous pas où sont les vécés?

(Madame Burma indique la direction par un geste de la main, tendue verticalement: droit devant et à droite. Papus sort. Les personnages à table se figent).

KLAUS. — Elle me plaît, madame Burma...

TAUS. — Un peu défraîchie...

KLAUS. — Affaire de goût. Moi, elle me plaît.

TAUS. — Possible.

KLAUS. — J'aimerais la connaître.

TAUS. — Je vais l'appeler. Madame Burma!

Mme BURMA. — Oui.

TAUS. — Venez donc que je vous présente un ami.

Mme BURMA. — Volontiers. *(Elle descend. Les autres restent figés sur la petite scène).*
TAUS. — Mon ami Klaus...
KLAUS. — Madame... *(Il avance d'un pas).*
Mme BURMA *(pointant le fusil).* — Halte-là! *(Gentiment).* Les hommes me font peur...
KLAUS. — Dommage!
Mme BURMA. — Vous commencez tous comme ça...
TAUS. — Je vous laisse. *(Il trouve à s'occuper discrètement, à l'écart).*
KLAUS. — Je vous en conjure, madame, il s'agit d'une affaire personnelle.
Mme BURMA. — De quel ordre?
KLAUS. — Une affaire de cœur. Je voudrais vous demander conseil.
Mme BURMA. — Alors c'est différent... Je vous écoute. *(Klaus tente un pas.)* N'approchez pas!
KLAUS. — Je ne peux pas parler à haute voix. Si ma femme m'entendait...
Mme BURMA. — Elle est là?
KLAUS. — Dans ce fauteuil... Elle dort.
Mme BURMA *(regardant le fauteuil).* — Ah! *(Elle lui permet d'avancer d'un pas).* Dites.
KLAUS. — Non, pas ici. Je ne peux pas, devant elle. Même si elle dort.
Mme BURMA. — Alors, venez chez moi. Je reçois le jeudi après-midi, entre quatre et six.
KLAUS. — Ecoutez, il s'agit d'une affaire de cœur. On ne pourrait pas... la nuit?
Mme BURMA. — Dimanche alors, de trois à cinq.
KLAUS. — Je suis absent de l'endroit.
Mme BURMA. — Mettons alors samedi, de quatre heures et quart *(elle l'examine de tous côtés)* à neuf heures.
KLAUS. — Parfait. *(Il veut s'approcher).*
Mme BURMA. — Halte!
KLAUS. — Ooooh!
TAUS. — Fini? *(Il se dirige vers eux).* On reprend? *(Il désigne la petite scène).*
Mme BURMA. — Ah oui... Au revoir...
KLAUS. — Entendu...
Mme BURMA. — Bien sûr... *(Elle monte sur la petite scène et regagne sa place à table. L'éclairage s'y concentre à nouveau).*
MELANIE. — Que vous êtes gentille, madame Burma! *(Elle pleure).*
L'ANGE. — Je sais bien, je sais bien... Et pourtant...
MELANIE. — Vous ne voudriez pas me donner un conseil?
Mme BURMA. — Je reçois le jeudi...
L'ANGE. — De quatre à six ...
MELANIE. — Mais non, mais non... *(Elle pleure).*
L'ANGE. — Tout de suite.
Mme BURMA. — J'ai beaucoup souffert dans ma vie, mais je ne me sens pas très inspirée en ce moment. Voyons toujours. De quoi s'agit-il?
MELANIE. — De papa. Il est terriblement nerveux.
Mme BURMA. — Cela m'a frappée aussi. Aujourd'hui, on l'aurait cru enragé.
MELANIE. — Il a eu une journée bien dure.
L'ANGE. — Il s'est empiffré comme un cochon.
MELANIE *(pleurant).* — Et il est tout le temps comme ça! Je n'en peux plus, madame Burma!
L'ANGE *(montrant Mélanie du doigt).* — Elle pleure.
Mme BURMA. — Calmez-vous, ma chérie.
MELANIE. — Il veut me marier...
Mme BURMA. — C'est notre lot...
L'ANGE. — Je ne l'aurais jamais cru!
MELANIE. — Mais moi, je fais des rêves, madame Burma.
Mme BURMA. — Comme toutes les jeunes filles.
MELANIE. — Non, non... Les miens sont différents.
Mme BURMA *(avec intérêt).* — Erotiques?
MELANIE. — Sentimentaux. *(Elle pleure).*
KLAUS *(à voix forte).* — Changez donc de disque!
Mme BURMA. — Laissez cette enfant tranquille, monsieur Klaus.
KLAUS. — Quand même, elle exagère!
L'ANGE. — Il a raison.
Mme BURMA. — Vous n'y comprenez rien, vous autres.
KLAUS. — Mais enfin!...
Mme BURMA. — Dites toujours, ma petite.
MELANIE *(s'expliquant sans pleurer).* — Je fais des rêves, madame Burma. Je rêve de plantes et d'animaux. J'entends soupirer les choses. Les valises, par exemple. Des rêves sentimentaux, voyez-vous.
Mme BURMA. — Il y a des hommes dedans?
MELANIE. — Un seul...
L'ANGE. — Hum! Hum!
Mme BURMA. — Contentons-nous de celui-là... Si je savais son nom et son adresse, ça pourrait peut-être s'arranger.
MELANIE. — Il s'appelle Maus.

Mme BURMA. — Maus, et encore?
MELANIE. — Je ne sais pas. *(Elle pleure).*
Mme BURMA. — Bon. Il habite?
MELANIE. — Comment voulez-vous que je le sache, madame?
Mme BURMA. — Vous ne vous voyez pas?
MELANIE. — Si.
Mme BURMA. — Où ça?
MELANIE. — En rêve, madame.
KLAUS. — C'est trop fort!
L'ANGE. — Il a raison.
Mme BURMA. — Je vous en prie, monsieur Klaus.
KLAUS. — Comme vous voudrez...
Mme BURMA *(à Mélanie).*—Ne faites pas attention. Dites-moi, où l'avez-vous connu?
MELANIE *(pleurant).* — En rêve.
Mme BURMA *(mélancoliquement).*—Je comprends...
MELANIE *(d'un ton explicatif, sans larmes).*—Je sais qu'il s'appelle Maus. Il me l'a dit lui-même. Un matin, aux tropiques. Il m'a dit qu'il s'appelait Maus. Depuis ce jour, je n'ai plus peur des souris.
Mme BURMA. — Je ne vois guère comment je pourrais vous aider...
MELANIE. — En persuadant papa... *(Elle pleure).* Il me tourmente trop... L'enfant était mort-né... Il n'avait pas deux semaines.
Mme BURMA. — L'enfant?
MELANIE. — Oui...
Mme BURMA. — Vous avez eu un enfant de Maus?
MELANIE. — Oui.
L'ANGE. — Qu'est-ce que ça fait? C'est si vieux tout ça...
Mme BURMA. — Mais enfin, l'avez-vous jamais vu en chair et en os, votre Maus?
MELANIE. — Non, madame...
Mme BURMA. — Alors, ce sera très difficile...
MELANIE. — Pourquoi, madame Burma? Je l'aime. Je lui achète même ses cigarettes. Je me promène avec lui, la tête entre mes mains. J'ai des sentiments... *(Elle pleure).*
KLAUS. — Assez! Je n'y tiens plus!
TAUS. — Si on les faisait venir ici, toutes les deux, ça serait peut-être plus gai.
KLAUS. — Tu crois?
TAUS. — On peut toujours essayer. On ne risque rien.
KLAUS. — C'est vrai. Madame Burma!
Mme BURMA. — Oui?
KLAUS. — Vous ne voulez pas venir ici?
Mme BURMA. — Toutes les deux?
TAUS. — Mais oui.
Mme BURMA. — Vous en êtes sûr?
TAUS. — Absolument.
MELANIE. — Sans papa?
KLAUS. — Sans...
Mme BURMA. — Avec plaisir. Nous arrivons. *(M-me Burma, Mélanie et l'Ange descendent dans l'horlogerie. La petite scène reste ouverte, mais l'éclairage se déplace sur la grande scène. Dans son coin, Maus se tient toujours inaperçu).*
TAUS. — On sera plus à l'aise ici, entre nous.
L'ANGE — *(Geste d'approbation).*
KLAUS. — C'est plus intime.
TAUS. — Plus attrayant. Vous connaissez madame Klaus?
Mme BURMA *(montrant le fauteuil).* — Cette dame là-bas?
KLAUS *(faisant les présentations).* — Ma femme...
MELANIE. — Elle est malade?
KLAUS. — Elle dort.
L'ANGE. — Ou elle fait semblant.
TAUS. — Peu importe.
MELANIE. — Bien sûr. Elle ne fait rien de mal. Elle ne tourmente personne. *(Elle pleure).*
Mme BURMA. — Quand on dort...
L'ANGE. — Ou on fait semblant...
TAUS. — Vous m'en direz tant!
KLAUS. — Que voulez-vous dire?
TAUS. — Rien de spécial.
KLAUS. — Tiens...
MELANIE. — Dormir n'empêche pas les sentiments.
Mme BURMA. — Au contraire. Ça les développe.
L'ANGE. — Ça les fait puer.
Mme BURMA. — Mais en les développant. Du moins, je l'espère.
TAUS. — Ça leur donne peut-être quand même mauvaise odeur...
KLAUS. — Qui sait?
MELANIE. — Moi, quand je rêve, j'ai toujours des sentiments parfumés.
KLAUS. — Qu'en savez-vous?
MELANIE. — Par expérience.
KLAUS. — Et comment savez-vous qu'ils sont parfumés?
MELANIE. — En tout cas, je suis sûre que ce sont des sentiments. *(Elle pleure).*
KLAUS *(à Taus).* — Elle remet ça.
TAUS. — C'est son genre. Il faut s'y faire.

Mme BURMA. — Moi, je crois malgré tout que ça les développe. Les rêves, je veux dire...

TAUS. — C'est possible...

Mme BURMA *(montrant le fauteuil)*. — Si on lui demandait son avis, à elle? Elle est justement en train de dormir...

KLAUS *(d'un ton décidé)*. — Elle ne parle pas en dormant. Elle ne parle qu'à moi.

L'ANGE. — On ne sait jamais. Essayons toujours.

(Tous, sauf Klaus, se dirigent vers le fauteuil).

KLAUS. — Je vous défends. Laissez-la tranquille. Laissez-la dormir.

MELANIE. — Rien qu'un petit peu...

TAUS. — Ce serait plein d'intérêt.

KLAUS. — Tu te trompes.

Mme BURMA *(blessée)*. — Que voulez-vous insinuer?

KLAUS *(énervé)*. — Que c'est une erreur. Que personne n'a des sentiments. Que vous êtes tous dressés. Ouah! Ouah!...

TAUS. — Il y a aussi le pressentiment du sentiment.

L'ANGE. — Dressé. A la niche. Ouah! Ouah!..

TAUS. — C'est un point de vue...

MELANIE *(à Klaus)*. — Alors moi, je n'ai pas de sentiments? *(Aux autres)*. Excusez-moi, s'il vous plaît! *(Elle pleure)*.

TAUS. — Comme vous voudrez...

(La lumière se rallume sur la petite scène. Surgit Papus qui frappe violemment de la main sur la table, ignorant tout ce qui se passe dans l'horlogerie).

PAPUS. — Holà, il n'y a personne? Garçon!

Mme BURMA. — Voilàààà! *(A Klaus, avec conviction)*. Moi, j'ai le sentiment du devoir. *(Reprenant sa mimique de serveuse, elle remonte vers le café-bar)*.

PAPUS. — Il n'y a personne ici? Où est la fille?

Mme BURMA. — Elle est sortie faire un petit tour. Avec la veuve.

PAPUS. — Quelle veuve? Elle est veuve! J'ai une fille d'elle. *(Comme pour confier un secret important, il indique la direction d'où il vient)*. Là-bas, c'est pour les dames...

Mme BURMA. — Pour les messieurs aussi.

PAPUS. — Où?

Mme BURMA *(Geste de la main, comme tout à l'heure)*.

PAPUS. — Non, c'est pour les dames. On m'a hué.

Mme BURMA. — La porte d'à côté. Où il y a un soulier d'homme.

PAPUS *(se remettant en colère)*. — Si j'y trouve des dames, je les hue. Et je tape dessus. Avec le soulier. Sur la bouche et sur le soulier. Je tape sur les oreilles. Et sur la veuve. *(Il sort d'un air décidé)*.

Mme BURMA. — Bon, bon... *(Elle sort par l'autre côté)*.

TAUS. — Il s'est trompé de porte.

KLAUS. — Pauvre type...

L'ANGE. — S'il s'empiffre comme un cochon! Où sont les vécés?

(Taus indique la direction, du même geste que madame Burma, mais orienté quelque part vers le ciel. L'Ange sort).

MELANIE — *(à Klaus)*. Vous, si vous voulez le savoir, vous avez des sentiments.

KLAUS. — Non, je n'en ai pas. Personne n'en a.

MELANIE. — Même pas votre femme?

KLAUS. — Non plus.

MELANIE. — Ah oui? Et madame Burma? Et le sentiment du devoir? Et son drame passionnel? *(Elle pleure)*.

TAUS. — Quel drame?

MELANIE. — C'est dans tous les journaux...

TAUS. — Je ne les lis guère, les journaux.

MELANIE. — C'est pour ça que vous n'avez pas de sentiments.

KLAUS *(cédant)*. — Ça se peut...

TAUS. — Si vous nous racontiez ce drame?

MELANIE *(pleurant)*. — Puisque je vous dis que c'est dans tous les journaux... *(Elle en tire un de son sac et cesse de pleurer. Sur le rideau de la petite scène de droite — le paysage marin — paraît un texte en caractères khoutsouri. La petite scène de gauche est entièrement plongée dans le noir)*.

TAUS *(regardant le texte qui vient de surgir)*. — Je ne comprends rien.

KLAUS. — C'est un alphabet inconnu.

MELANIE. — Ce sont des caratères khoutsouri. *(Elle pleure)*. Personne ne sait les lire!...

KLAUS. — Vous le pouvez, vous?

MELANIE. — Oui, je peux.

TAUS. — Lisez-les donc pour nous.

MELANIE *(joyeusement)*. — Tiens, c'est vrai! *(S'excusant)*. Quand il n'est pas avec moi *(mouvement d'ailes pour indiquer l'Ange)* je pense moins bien...

TAUS. — Vous pensez quelquefois quand même...

KLAUS. — Et même assez correctement...

MELANIE. — C'est vrai? Alors je vais vous lire. *(Lisant)*. «Le drame sentimental de la veuve Burma ». Vous voyez? Le drame senti-men-tal. «La vengeance d'une femme trompée par son propre mari. » Vous voyez? *(Elle pleure)*.

TAUS. — C'est exact...

KLAUS. — Ça se voit à l'œil nu...

(Une brève fanfare précède chaque nouvelle apparition de texte, chaque tableau vivant et chaque pantomime. Tant que dure la lecture de Mélanie, la fanfare joue en sourdine, puis devient assourdissante et cesse brusquement à chaque chute de rideau sur la petite scène. Les tableaux vivants n'excluent pas certains gestes, mais en général les attitudes seront figées).

MELANIE *(lisant le nouveau texte qui vient de surgir)*.— «Animée par des sentiments de la plus haute noblesse, madame Burma soupçonne son mari. Elle l'épie. »

(Le rideau se lève sur le paysage marin. Deux temps: madame Burma regardant à l'horizon; madame Burma à l'affût, tapie derrière un rocher).

MELANIE *(lisant le nouveau texte)*. — Des personnes bien intentionnées de l'endroit tentent de façon désinteressée de détourner le cours des sentiments barbares, bien que respectables, de madame Burma. Mais leurs efforts *(elle pleure)* sont voués à l'échec... »

(Pantomime entre madame Burma et l'Ange, légèrement déguisé pour la circonstance en vieille femme).

TAUS. — Elle semble décidée.

KLAUS. — Je me demande jusqu'où elle ira.

MELANIE. — Jusqu'où? Jusqu'à la mort. Les sentiments sont puissants, monsieur Klaus!

KLAUS. — J'en doute.

TAUS. — Moi aussi.

MELANIE *(lisant un nouveau texte)*. — « Sur la plage, dans un endroit désert, Coclès le scaphandrier, époux de madame Burma, donne des rendez-vous coupables à une jeune indigène, brune et non mariée. »

(Coclès, en fait Papus, sort de l'eau, rendu méconnaissable par son casque et son scaphandre à la vieille mode. Il jette des regards à droite et à gauche, puis s'assied par terre en soupirant. Survient l'Ange, sans ailes, déguisé en jeune Romaine. De ses mains, il recouvre les gros hublots du casque. Scène d'amour. Echange d'alliances. Puis le texte change de nouveau).

MELANIE. — « Mais madame Burma, l'épouse bafouée, saura prendre sur le fait son mari infidèle. »

(Rampant sur ses coudes, madame Burma s'approche des deux coupables, puis se dresse brusquement. Panique. L'Ange prend la fuite. Coclès retire son casque. C'est Papus, méconnaissable malgré tout à cause de sa chevelure et de sa barbe touffue. Il part d'un rire sardonique. Blessée au fond de l'âme, madame Burma tire un coup de fusil. Coclès continue à rire jusqu'à la troisième balle, à laquelle il s'effondre. Anéantie, madame Burma quitte la scène. La fanfare joue une valse triste. Rideau).

MELANIE *(triomphante, à Klaus)*. — Vous avez vu?

KLAUS. — Oui.

MELANIE. — Vous êtes convaincu à présent?

KLAUS. — Non.

TAUS *(enthousiasmé)*. — Bravo!

MELANIE *(pleurant)*. — Si vous ne l'êtes pas, c'est que vous n'avez pas de sentiments.

TAUS. — Il a pourtant des pressentiments.

MELANIE. — Préconçus...

TAUS. — Prémédités.

MELANIE. — Je ne crois pas aux pressentiments.

KLAUS. — Ça veut dire que vous n'en avez pas.

TAUS *(intrigué)*. — Qu'en savez-vous?

KLAUS. — Je le pressens. Mes pressentiments à moi sont certains, tandis que ses sentiments... parlons-en!

MELANIE *(pleurant)*. — Il recommence à m'humilier!

TAUS *(conciliant)*. — Si on parlait d'autre chose?

MELANIE. — De plus agréable.

KLAUS. — Ou si on ne parlait plus du tout.

TAUS. — On ne parle que lorsqu'on ne veut pas se comprendre.

KLAUS. — Quand on se comprend, on se tait.

MELANIE. — Une sorte d'accord *tacite*. Qu'ai-je dit?

KLAUS. — Rien d'intelligent.

TAUS. — Nous ne sommes pas intelligents du tout.

MELANIE *(gaîment)*. — Quel bonheur!

(Entre l'Ange, portant un plateau chargé de verres. Tous trinquent, rassérénés).

TAUS. — Il y a un verre de trop.

L'ANGE. — Je pourrais le boire, moi.

TAUS *(accommodant)*. — Puisque madame Burma n'est pas là...

KLAUS. — C'est pour ma femme. *(Il prend le verre et se dirige vers le fauteuil)*. Tu bois, chérie?

Mme KLAUS *(bâillant)*. — Qui est-elle?

KLAUS *(boit, puis fait les présentations)*. — Mademoiselle Mélanie... Elle a des sentiments.

MELANIE *(s'approchant du fauteuil)*. — Enchantée, madame... Vous vous êtes bien reposée? *(Pleurant)*. Elle ne me répond pas. Pourquoi?

KLAUS. — Elle s'est rendormie.

TAUS. — Laissons-la dormir. C'est une femme paisible.

MELANIE. — Aussi mal élevée que son mari. *(Elle s'éloigne du fauteuil et aperçoit Maus)*. Vous?

MAUS *(se lève et se présente)*. — Maus...

MELANIE. — Maus!

TAUS. — Maus! Il y a longtemps que tu es là?

MAUS. — Deux ans.

TAUS *(présentant)*. — Mon ami Maus, mademoiselle Mélanie, monsieur et madame Klaus... Madame Klaus dort...

MAUS. — Charmé...

MELANIE. — Il me semble vous connaître de toute éternité...

MAUS. — Je suis sûr de vous avoir déjà rencontrée...

MELANIE. — Tu te souviens?

(Taus, Klaus et l'Ange entourent à quelque distance les deux jeunes gens qui se balancent de droite et de gauche, en se parlant comme envoûtés).

MAUS. — Nous nous sommes aimés sur des neiges sanglantes...

MELANIE. — Il y avait parfois du vent...

(On entend souffler le vent. Le couple continue à se balancer).

MAUS. — J'étais un élastique fatigué, un colonel infirme, un castor baignant dans du lait de chaux...

MELANIE. — Moi, je dormais sur un peigne, comme une salamandre...

MAUS. — Chaque soir, un taureau venait se coucher sur ma bouche et me murmurait ton nom...

MELANIE. — Tes mots me cherchaient dans le sable, pareils à des abeilles bleues...

MAUS. — Fuyons ensemble...

TAUS *(montrant l'Ange)*. — Et lui? Sa moitié?

MELANIE. — Je n'en ai plus besoin. Je vous le laisse.

KLAUS. — En souvenir.

MELANIE. — Vous, de quoi vous mêlez-vous?

KLAUS. — C'est vrai!

TAUS. — Alors *(montrant l'Ange)*, je le garde.

KLAUS. — Tu le donneras au tigre.

(L'Ange sort en pleurant).

MELANIE *(recommençant à se balancer avec Maus)*. — Fuyons quelque part sur les banquises...

MAUS. — Dans un espace fermé, transparent, inodore...

KLAUS. — Ils ont remis le disque.

TAUS. — Ils sont en plein rut.

KLAUS. — Mais ça manque de nuances. *(Il bâille)*.

TAUS. — Tu as sommeil?

Mme KLAUS. — J'ai eu grand-peine à me réveiller. Où est mon mari?

TAUS. — Aux vécés, probablement. On pourrait en profiter.

Mme KLAUS. — En quel sens?

TAUS *(indiquant le couple qui continue à se balancer silencieusement, en extase)*.—Moment érotique. Balançons-nous.

Mme KLAUS *(le toisant)*. — Vous êtes plutôt vieux... Et je suis fatiguée... *(Elle bâille)*.

TAUS. — Vous travaillez beaucoup?

KLAUS. — Ces derniers temps c'est elle, la pauvrette, qui abat le plus de besogne.

TAUS. — Du travail physique...

KLAUS. — Elle est veilleur de nuit. La première femme à faire ce métier.

MAUS *(s'arrachant à l'extase, agité. A Taus)*.—Mon ami, prête-moi une malle. Je dois fuir. Avec elle.

MELANIE. — Cachons-nous du monde, de papa...

KLAUS. — Une malle d'osier serait tout indiquée.

TAUS. — J'ai bien une valise. Mais sans clef.

MELANIE. — Ça ne fait rien. *(Montrant Maus)*. Je n'ai pas de secrets pour lui.

TAUS. — Et si vous vous cachiez dans l'armoire?

MAUS. — Ah, non!.. A quelle heure le premier train?

TAUS. — Vers où?

MELANIE. — Vers les banquises.

MAUS. — N'importe où.

KLAUS. — Principe d'indétermination. Le premier train est à dix heures quinze.
TAUS *(consultant sa montre)*. — Vous avez tout le temps. Il n'est que huit heures.
MELANIE. — Donnez-nous la malle...
KLAUS. — La valise...
MELANIE. — C'est vrai... *(Elle pleure)*. *(Taus apporte une valise)*.
MAUS *(mécontent)*. — Elle a une clef.
TAUS. — Je me suis trompé. *(Il leur tend une autre valise)*.
MAUS. — Vite, chérie... Nos papiers... Mets-les dans la valise...
MELANIE. — Les mouchoirs...
TAUS. — Dépêchons-nous...
KLAUS. — Les banquises...
MAUS. — Les cravates...
MELANIE. — La chaise...
(Dans la frénésie du départ, tous quatre vident leurs poches et fourrent dans la valise tout ce qui leur tombe sous la main. Puis ils s'efforcent d'y engouffrer la chaise, qui évidemment n'y entre pas).
MELANIE *(pleurant)*. — Elle est trop grande...
MAUS. — Ne dépense pas tes larmes, chérie.
KLAUS. — Sois plus économe.
TAUS. — Savez-vous une chose? Moi, je ne pars plus.
KLAUS. — Moi non plus.
TAUS. — Restez aussi.
KLAUS. — Dans la chambre du tigre.
MELANIE. — Et papa? Il nous tuera.
MAUS. — Quelle heure est-il?
TAUS. — Huit heures. Vous avez encore le temps de changer d'avis.
MELANIE. — Je me sens mal! *(Elle chancelle et tombe)*.
KLAUS. — Elle est morte.
TAUS. — Blessée seulement.
MAUS. — Je l'aimais. Elle n'est peut-être qu'évanouie.
TAUS. — L'émotion.
KLAUS. — En tout cas, elle a perdu du sang.
MAUS. — Je l'emmène quand même au loin. Et je passerai ma vie à errer avec elle.
TAUS. — C'est plutôt fatigant.
KLAUS. — Si elle est morte, elle risque de pourrir dans vos bras...
TAUS. — Ça dépend.
KLAUS. — Il n'y a pas de doute...
TAUS. — Et dans les pays froids, dans le grand Nord?
KLAUS. — C'est vrai.
TAUS *(à Maus)*. — Restez ici. J'ai une pièce très fraîche, au sous-sol.
MAUS *(désespéré)*. — Non, non... Son dernier désir... Les banquises...
KLAUS. — Essayez donc de la remettre debout. *(Maus remet Mélanie debout. Elle se tient ainsi, les yeux fermés)*.
TAUS. — Brave fille! Toujours obéissante. Même morte.
KLAUS. — Faites-la marcher.
(Maus fait marcher Mélanie).
TAUS. — Aucun souci dorénavant. Elle marche.
MAUS. — Je l'emmène sur les banquises...
KLAUS. — Quand vous en aurez assez, vous l'enfouirez sous la neige.
MAUS. — Adieu!
TAUS. — Bon voyage.
KLAUS. — Envoyez-nous une carte d'Amsterdam...
(Maus sort avec Mélanie).
TAUS. — Partis.
KLAUS. — On est mieux ainsi. Quelle heure peut-il bien être?
TAUS. — Huit heures. Tu ne veux pas voir le tigre?
KLAUS. — Il dort peut-être à cette heure.
TAUS. — Mais non. Il fait ses devoirs. *(Il montre la porte, en cédant le pas)*. S'il te plaît.
KLAUS. — Après toi.
TAUS. — Ah mais non, mais non... *(Ils partent tous deux, comme s'ils étaient ensemble, mais Taus va vers la porte, tout en continuant à causer avec un Klaus imaginaire, tandis que Klaus se dirige vers le fauteuil de sa femme, où il se couche aussitôt)*. Le tigre a un programme très strict. Le mercredi, je lui passe sa muselière. Le jeudi, il a le droit d'aller à la salle de bains... *(Sur le seuil, il cède le pas au Klaus fictif, puis sort lui-même)*. *(L'éclairage se concentre sur la petite scène à gauche, où reparaît Papus qui frappe furieusement sur la table)*.
PAPUS. — Hé-hé! Il n'y a personne ici?
(Entre madame Burma, en madame Burma et non pas en serveuse).
PAPUS. — Madame Burma, je les ai huées. Toutes. Il y en avait six...
Mme BURMA. — Blondes?
PAPUS. — Evidemment. Epousez-moi, madame Burma.
Mme BURMA. — Je suis en deuil.

PAPUS. — En deuil! Ça n'a rien à voir. Je meurs bien d'amour pour vous, moi. Où est la glace?

Mme BURMA. — Mélanie?

PAPUS. — Mais oui. Elle était sur la table.

Mme BURMA. — Monsieur Papus, Mélanie s'est enfuie avec un jeune homme.

PAPUS. — Où?

Mme BURMA. — Au loin.

PAPUS. — Et pourquoi reste-t-elle si longtemps? Elle ne retrouve plus la porte?

Mme BURMA. — Si. Mais elle ne reviendra plus. Elle aime.

PAPIS. — Elle aime? On va bien voir ça. Je la battrai. Je cognerai sur la bouche. Avec le soulier des vécés. Epousez-moi.

Mme BURMA. — Mélanie s'est enfuie avec le jeune Maus.

PAPUS. — Maus? Connais pas.

Mme BURMA. — C'est son nom. Maintenant, c'est fini. Elle ne reviendra plus.

PAPUS. — Et les gendarmes? Je vais chercher les gendarmes. Avec Maus, ligoté et la gueule cassée. Vous êtes témoin.

Mme BURMA. — Je le suis.

PAPUS. — Alors? Je les ligoterai. Je les tuerai. Je les écraserai. Ensuite, je vous épouse.

Mme BURMA. — Mon cher Papus, ils s'aiment...

PAPUS. — Connais pas. *(Il frappe du poing sur la table).* Je vais les anéantir! *(De la main, il indique la direction, en imitant le geste de madame Burma tout à l'heure).* Tout droit chez les gendarmes... *(Il sort dignement).*

Mme BURMA. — Monsieur Papus... *(Elle le suit).*

(La lumière s'éteint sur la petite scène. Sur la grande, il n'y a plus que madame Klaus, tranquillement endormie dans son fauteuil. Entre l'Ange, qui s'approche d'elle et la regarde en silence).

Mme KLAUS *(bâillant).* — Il n'y a plus personne? *(Apercevant l'Ange).* Vous êtes garçon ou fille, vous?

L'ANGE. — Au besoin, je suis même un homme.

Mme KLAUS *(bâillant à nouveau).* — Très intéressant... Et vous ne savez pas où ils sont allés?

L'ANGE. — Voir le tigre.

Mme KLAUS. — Ah, bon. *(Elle le regarde avec curiosité).* Vous vous occupez de quoi?

L'ANGE. — J'étais un ange, madame...

Mme KLAUS. — Gardien?

L'ANGE. — Si vous voulez...

Mme KLAUS. — Quelle coïncidence! *(Elle bâille)* De jour ou de nuit?

L'ANGE. — Permanent. Mais à présent c'est fini, comme toute chose permanente. *(Il bâille à son tour).* Je me ferai piqueur. Aux chemins de fer.

Mme BURMA. — Ce n'est pas si mal. Quand on fait consciencieusement son boulot...

L'ANGE. — Voilà.

Mme KLAUS. — N'importe lequel... *(Elle bâille).*

L'ANGE. — C'est vrai.

Mme KLAUS. — Et vous êtes marié?

L'ANGE. — Non.

Mme KLAUS *(bâillant).* — Déficient physique?

L'ANGE. — Non. *(Montrant ses ailes).* Le métier...

Mme KLAUS. — Mais comme piqueur...

L'ANGE. — Evidemment, ça change tout. Mais ce n'est guère mieux.

Mme KLAUS. — Quand même... *(Elle bâille).*

L'ANGE. — Moi, je suis orphelin... Tout petit, j'étais déjà orphelin... Je n'ai pas pu faire des études, et pourtant j'aurais bien aimé... Si j'avais la chance de trouver quelqu'un, comme une mère...

Mme KLAUS. — A présent je suis fatiguée. *(Elle bâille).* J'ai tellement sommeil...

L'ANGE. — Ce n'est pas très réussi, d'être un ange...

Mme KLAUS *(s'assoupissant).* — Possible...

L'ANGE. — Mais c'est quand même quelque chose... *(Il remarque que madame Klaus s'est endormie).* En tout cas, mieux que rien... *(Il hausse les épaules et quitte la scène sur la pointe des pieds).*

Rideau

Même décor, mais plongé dans l'obscurité. Lumière vague et irisée, suggérant les vitraux d'une cathédrale, en dehors desquels on ne distingue rien. Le projecteur éclaire uniquement Mélanie et Maus, qui se tiennent blottis au sol, quelque part sur le devant de la scène. Au lever du rideau on entend une Messe grégorienne dont l'intensité diminue, mais qui continue à se faire entendre presque imperceptiblement tout le temps de la scène de la cathédrale. Mélanie et Maus se parlent à mi-voix.

(Note. — Au cours de cet acte, le changement de décor — de la cathédrale à l'horlogerie — sera effectué uniquement par des effets de lumière.)

MAUS. — Mélanie...
MELANIE. — Oui...
MAUS. — Tu as froid?
MELANIE. — Oui. Il pleut toujours?
MAUS. — Oui.
(Le bruit de la pluie et du vent domine la Messe grégorienne).
MELANIE. — La porte est ouverte...
MAUS. — Elle l'était quand je suis entré.
MELANIE. — Pourquoi tarde-t-il tant?
MAUS. — Il n'était pas chez lui. Mais je lui ai laissé un mot: « Venez d'urgence, mon père. Je vous attends à l'église. »
MELANIE. — Un télégramme! *(Elle pleure).*
MAUS. — Je l'ai remis à la servante.
MELANIE. — Et si elle le lisait?
MAUS. — Quelle importance?
MELANIE. — Elle risque d'avertir les gendarmes...
MAUS. — Je n'ai pas signé...
MELANIE. — ...le télégramme... *(Elle pleure).*
MAUS. — Le télégramme...
MELANIE. — Et si elle l'égarait?
MAUS. — Exclu.
MELANIE. — Pourquoi?
MAUS. — Parce que.
MELANIE. — Ah... *(Pause).* Montre-moi les alliances.
MAUS. — Tiens. *(Il les lui donne).*
MELANIE. — Qu'est-ce que tu aimerais, toi? Un garçon ou une fille?
MAUS. — On a encore le temps...
MELANIE. — Deux mois.
MAUS. — Comment, deux mois? Il n'y a que quelques jours...
MELANIE. — Puisque je te dis... Deux mois...
MAUS. — Tu es sûre?
MELANIE. — Je t'aime trop pour me tromper. Que voudrais-tu qu'il soit, toi?
MAUS. — Ça m'est égal.
MELANIE. — Et si c'était des jumeaux?
MAUS. — Ça poserait des problèmes... Pour les allaiter...
MELANIE. — La nature est sage. C'est pour ça que les mères ont deux seins.
MAUS. — Et s'il y en a trois?
MELANIE. — Des mères à trois seins, on n'en a jamais vu.
MAUS. — Non. Pourtant j'ai lu qu'il y avait eu un cas en Nouvelle-Zélande. Huit jumeaux. Mais sur les banquises, c'est exclu...
MELANIE. — Naturellement. Ça n'arrive que sur les hauts plateaux. Là-bas, les femmes ont sept ou huit seins. Et même si l'une d'elle n'en a pas, ce sont les autres qui viennent lui proposer: « Dis donc, ma chère, tu as, mettons, un seul sein. » Ça arrive assez souvent, tu sais, même sur les hauts plateaux. Les Amazones aussi étaient comme ça, pour faire la guerre...
MAUS. — Il y a toujours des guerres sur les hauts plateaux. J'ai lu ça quelque part, moi aussi.
MELANIE. — Alors, les Amazones, elles disent: « Toi, ma chère, tu n'en as qu'un. Gardes-en un. Nous autres, nous en avons chacune un. Sept d'entre nous allaiteront les autres. » Et voilà!
MAUS. — Il fait bon vivre sur les hauts plateaux!...
MELANIE. — Sur les banquises aussi... Il n'y a qu'ici qu'il fait froid... Et les gendarmes à nos trousses... *(Elle pleure).*
MAUS. — Chut!
(Paraît le prêtre, dans la pénombre. C'est Taus, à peine déguisé, portant la barbe, vêtu d'une pèlerine noire à collet blanc).
TAUS. — Y a-t-il quelqu'un ici?
MAUS. — Nous, mon père...

TAUS. — C'est vous qui m'avez laissé un billet?
MELANIE. — Un télégramme. *(Elle pleure).*
TAUS. — En quoi puis-je vous aider?
MAUS. — J'ai les alliances...
TAUS. — Un mariage?
MAUS. — Secret. Je suis Maus.
MELANIE. — Et moi, Mélanie.
TAUS. — Mélanie comment?
MELANIE. — Mélanie Papus. *(Elle pleure).*
TAUS. — Malheureuse!
MELANIE. — Pourquoi m'appelez-vous ainsi?
TAUS. — Trois fois malheureuse! A cette heure, vous êtes peut-être orpheline!
MELANIE. — Hélas!
TAUS. — Votre père, Papus, s'est suicidé. Par désespoir...
MAUS. — Il a trépassé?
TAUS. — Il est à la mort. C'est dans tous les journaux...
MAUS — Je ne lis pas les journaux.
MELANIE. — Moi, je les lisais. C'est instructif. Edifiant aussi. Mais à présent, avec tous ces événements... *(Elle pleure).* Il y a cinq jours que je n'ai pas ouvert un journal...
TAUS — Calmez-vous, ma fille...
MAUS. — Sois forte, Mélanie. Ne pleure pas. Nous nous aimons. Nous sommes heureux...
MELANIE *(sans aucune conviction).* — C'est vrai...
TAUS. — Dans ces conditions, voyez-vous... Gardez les alliances pour plus tard...
MELANIE. — Mais dans deux mois...
MAUS. — Dans deux mois, nous serons peut-être sur les banquises, ou sur les hauts plateaux...
TAUS. — Impénétrables sont les voies du Seigneur.
MELANIE. — Ça, c'est vrai.
MAUS. — Mon père, nous sommes de pauvres fuyards. Sans abri. Et il pleut. Pouvons-nous passer la nuit ici?
TAUS. — Certainement.
MELANIE. — Est-ce qu'il peut fermer la porte? J'ai froid. *(Elle pleure).*
TAUS. — Comme vous voudrez. Seulement ne poussez pas le verrou, pour que le gendarme puisse entrer.
MELANIE. — Le gendarme?
TAUS. — Quand il fait sa ronde de nuit, il lui arrive d'entrer ici pour se reposer un peu. Surtout quand il pleut.
MAUS. — A quelle heure environ fait-il sa ronde?
TAUS. — Jamais avant dix heures.
MAUS *(consultant sa montre).*— Il est. huit heures.
TAUS. — Je vous quitte. Restez en paix.
MELANIE. — Adieu.
MAUS. — Adieu.

(Taus sort. Projecteur sur la petite scène à droite — paysage marin. Arme en main, la veuve Burma s'y tient immobile, comme une statue dans une niche. La grande scène, à l'exception de l'endroit où se tiennent les deux fuyards, reste dans l'ombre. Le chœur diminue d'intensité).

MAUS. — Tiens! Un autel.
MELANIE. — Une banquise!
MAUS. — Des banquises dans une cathédrale, ça n'existe pas.
MELANIE. — Alors c'est les hauts plateaux.
MAUS. — Exclu. C'est un autel. Un autel marin. Un autel de la Vierge. *Stella Maris.*
MELANIE. — Il y fait bon chaud, au bord de la mer...
MAUS. — Et si on allait s'y cacher? *(Il se lève et fait un pas vers le fond).*
Mme BURMA. — Halte-là ou je tire!
MAUS. — Nous...

(Il avance encore d'un pas. Madame Burma tire. Le chœur est en fortissimo. *Maus et Mélanie hurlent. Puis l'éclairage diminue lentement sur la petite scène et s'éteint. La musique faiblit).*

MELANIE. — Tu es blessé?
MAUS *(dans l'obscurité).* — Je ne sais pas. *(Il reparaît à l'endroit éclairé, près de Mélanie).* Elle m'a manqué.
MELANIE. — C'était une vision mystique.
MAUS. — Un avertissement du ciel.
MELANIE. — La malédiction de papa... *(Elle pleure).*
MAUS. — Ne pleure pas, Mélanie. *(Il regarde sa montre).* Il est huit heures. Le gendarme pourrait venir, alerté par le coup de feu.
MELANIE. — Il n'a peut-être pas entendu.
MAUS. — Rien ne leur échappe, à eux.
MELANIE. — Fuyons alors...
MAUS. — Fuyons...
MELANIE. — Mais il pleut!
MAUS. — Courage, Mélanie. Nous nous aimons. Nous sommes heureux.

(Tous deux quittent furtivement la cathédrale. L'Ange entre par où ils sont sortis et allume les lumières jusqu'à obtenir un éclairage normal. On voit nettement, à pré-

sent, que le décor est le même qu'au premier acte. La Messe a cessé. Madame Klaus dort dans son fauteuil. L'Ange pose un baiser sur son front, puis s'éloigne).

Mme KLAUS. — Tiens-toi tranquille, Ernest!

L'ANGE. — C'était moi, madame.

Mme KLAUS. — Curieux... Il me semblait être dans une église...

L'ANGE. — Un rêve, madame...

Mme KLAUS. — C'est vrai. Ils ne sont pas encore rentrés?

L'ANGE. — Non.

Mme KLAUS. — Vous croyez que le tigre les a mangés?

L'ANGE. — C'est très possible. *(Il sort).*

(Madame Klaus se lève et quitte son fauteuil. Entre Taus, qui s'efface pour laisser passer le Klaus fictif. Il a gardé son déguisement de prêtre, mais ne semble pas en être conscient et poursuit avec Klaus sa conversation imaginaire. Madame Klaus vient à sa rencontre).

TAUS. — Ah, mais non... Le violet est pourtant une jolie couleur. Du moins, il me semble...

Mme KLAUS *(bâillant).* — Très intéressant...

TAUS. — Vous avez fait une bonne sieste, madame?

KLAUS *(regardant le fauteuil).* — Elle s'est rendormie.

TAUS. — C'est une épouse de tout repos.

KLAUS. — Oui.

TAUS. — On doit mener joyeuse vie auprès d'elle.

KLAUS. — Comme auprès d'une veuve joyeuse... Comme la veuve Burma... Elle est jolie, la veuve Burma...

TAUS. — Des goûts et des couleurs...

KLAUS. — Moi, depuis que je l'ai vue, je ne pense qu'à elle...

TAUS. — Ça arrive.

KLAUS. — C'est même une sorte de sentiment... Que peut-elle faire à cette heure?

TAUS. — Elle prend peut-être un bain...

(L'éclairage diminue sur la grande scène et se concentre sur la petite scène à gauche — devanture du café-bar. A présent, sur le trottoir, la table se trouve remplacée par le lit de madame Burma, préparé pour la nuit. Dans le lit, la veuve Burma, en déshabillé, et vers le fond, près d'elle, l'Ange. Tous deux se tiennent assis, le haut du corps très droit, et regardent fixement devant eux. L'Ange tient dans ses mains le fusil de madame Burma. Le lit est parallèle à la toile du fond et le chevet en est à gauche, de sorte que la petite scène de droite — paysage marin —, plongée en cet instant dans l'obscurité, se trouve aux pieds des deux personnages).

KLAUS. — Regarde-moi ça! Ton ange!

TAUS. — Une pauvre âme comme toutes les autres...

KLAUS. — Un sale roquet. Pourquoi dis-tu que c'est une « âme »?

TAUS. — Tu as lu le Zohar?

KLAUS. — Un livre juif! Que peut-on y trouver?

TAUS *(expliquant).* — Il y est écrit qu'avant de descendre en ce bas monde, toutes les âmes participent au même mystère unique. Après leur descente, elles se séparent et vont chacune animer deux corps différents, celui d'un homme et celui d'une femme. Ce sont les hommes et les femmes qui s'aiment...

KLAUS. — Oui, mais ce roquet *(il montre l'Ange)* est la moitié sans âme d'une moitié sans âme. La moitié infirme d'une moitié infirme. Il vit le dédoublement d'une moitié qui n'était plus que la moitié d'une moitié, et ainsi de suite. Aïe! *(Il se débat comme si on le frappait).*

TAUS. — Qu'as-tu?

KLAUS. — C'est ma femme... Elle me bat en dormant.

TAUS. — C'est un détail biographique.

KLAUS. — Mais ça me fait rudement mal, à moi! *(Il s'apaise et reprend d'un ton doctoral).* En ce monde, il s'agit de trouver l'unité de la moitié, ou la moitié de l'unité. J'ai dit!

TAUS. — Platon est d'un autre avis...

(A nouveau l'éclairage de cathédrale. Rentrent Mélanie et Maus, qui reprennent leur ancienne place, se croyant évidemment dans l'église. La Messe a recommencé).

MELANIE. — Je suis toute gelée...

MAUS. — On est mieux ici. Au moins il ne pleut pas. *(Il montre la petite scène éclairée).* Quelle icône magnifique! C'est l'Immaculée Conception.

MELANIE. — C'est la veuve Burma. Et l'Ange? Qu'est-ce qu'il cherche dans son lit?

MAUS. — Il l'annonce.

MELANIE. — Je crois plutôt qu'il fait autre chose. Je le connais assez...

TAUS *(à Klaus)*. — Platon est d'un autre avis...

MELANIE. — Vous êtes là, mon père?

TAUS. — Oui. *(Se dirigeant vers eux)*. Vous voilà de retour?

MAUS. — Il fait un temps de chien.

MELANIE. — Je suis glacée jusqu'à l'âme.

TAUS. — Restez ici. Jusqu'à ce qu'il ait cessé de pleuvoir.

MAUS. — Nous ne vous gênons pas? Et le gendarme, il ne va pas venir?

TAUS. — Moi, j'officie. Il n'est que huit heures. Prenez un peu de repos.

MELANIE. — Merci... *(Elle pleure)*.

(Mélanie et Maus se blottissent à leur ancienne place et s'endorment aussitôt. Taus revient vers Klaus).

KLAUS. — Tu disais que Platon...

TAUS. — Sornettes...

KLAUS. — Pourtant...

TAUS. — Platon fait parler Aristophane.

KLAUS. — Aristophane? Connais pas. Que dit-il, Aristophane?

TAUS. — Que dans les tout commencements, notre nature humaine était autre qu'aujourd'hui. D'abord, il y avait trois sortes d'êtres humains: les mâles, les femelles et une troisième espèce, les androgynes, qui avaient des deux premières la forme et le nom, mais qui ne leur ressemblaient pas.

KLAUS. — Tiens!

TAUS. — De plus, chaque être humain, dans son ensemble, avait une forme ronde, ou sphérique plutôt. Cette sphéricité était due au fait que l'homme-mâle prenait sa source dans le soleil, l'homme-femelle, dans la terre, l'homme-mixte, dans la lune. Ils étaient sphériques parce qu'ils ressemblaient à leurs parents...

KLAUS. — Ils devaient avoir l'air formidables...

TAUS. — Et ils marchaient en roulant, comme les clowns dans l'arène...

KLAUS. — Ça...

TAUS. — Et ils avaient quatre mains, quatre pieds, deux visages sur une même tête, quatre oreilles...

KLAUS. — Et ainsi de suite... Où veux-tu en venir?

TAUS. — Et ces hommes ronds sont partis à l'assaut du ciel. Alors Zeus s'est mis en colère, il les a coupés en deux, puis il a tourné chaque visage du côté de la coupure...

KLAUS. — Dis donc, si on parlait d'autre chose.

TAUS. — Patience... Quand les corps se sont trouvés ainsi séparés, chacun d'eux, regrettant sa moitié, partait à sa recherche. Et ils s'embrassaient, désirant s'unir, se confondre. Et ils mouraient ainsi embrassés, de faim et d'inaction. Et quand il arrivait qu'une moitié meure et que l'autre survive, cette dernière en cherchait une autre et se précipitait vers elle...

KLAUS. — Je comprends. Tu veux justifier le roquet.

TAUS. — Je parlais en général...

KLAUS. — Si on laissait tomber?

TAUS. — C'est vrai. Au diable tout ça...

KLAUS. — Laissons-leur la parole.

(Il montre le couple qui est au lit. La Messe continue tout ce temps en sourdine. Madame Burma et l'Ange s'animent).

Mme BURMA. — Vous êtes tous les mêmes, après... Donne-moi le fusil.

L'ANGE *(légèrement distrait, regardant fixement devant lui, d'un ton sec)*. — Il est déchargé.

Mme BURMA. — Tu ne me regardes même plus.

L'ANGE. — Tu te trompes. Tu as une puce sur le coude.

Mme BURMA *(attrapant la puce)*. — Tiens, c'est vrai! Comment l'as-tu su?

L'ANGE. — Parce que je te regarde.

Mme BURMA *(radoucie)*. — A quoi penses-tu?

L'ANGE. — A mon avenir.

Mme BURMA. — Et au mien pas?

L'ANGE. — Si.

Mme BURMA. — Et quels sont tes plans?

L'ANGE. — Je veux devenir piqueur. Aux chemins de fer. Je vais entrer à l'Ecole des Ponts et Chaussées.

Mme BURMA. — Et moi?

L'ANGE. — Passe-moi une cigarette.

Mme BURMA *(tire un paquet de cigarettes de sous l'oreiller, lui en donne une et la lui allume)*. — Et moi?

L'ANGE. — Allume-la toute seule.

Mme BURMA. — Je suis veuve...

L'ANGE. — Ça n'a rien à voir.

Mme BURMA. — Oui, mais veuve et piqueur tout à la fois, ça ne va pas...

L'ANGE. — Reste ce que tu es...

Mme BURMA. — Dis donc...

L'ANGE. — Je veux dire veuve...

Mme BURMA. — Ah oui... On ira dimanche au bord dela mer? Nous deux, seuls?

L'ANGE. — Non.

Mme BURMA. — Je t'ai prêté mon fusil. Je te le prêterai encore dimanche. Essaie quand même d'être un peu gentil... On ira?

L'ANGE. — Non.

Mme BURMA. — Pourquoi?

L'ANGE. — Parce que.

(Au moment où madame Burma prononce le mot « mer », la lumière se rallume sur la petite scène à droite — le paysage marin. Paraît sur la plage le fantôme de Coclès, le scaphandrier, qui est cette fois Papus, impossible à identifier à cause du casque).

Mme BURMA. — Les anges, je me les imaginais différents... En fin de compte, j'ai aussi ma dignité de femme...

LE SCAPH *(pareil à un écho tragique).* — Femme!

Mme BURMA *(au Scaphandrier).* — Coclès! Je te le jure! C'est mon neveu! Il arrive de la campagne!...

LE SCAPH. — Dans ton lit?

Mme BURMA. — Il se repose...

LE SCAPH. — Avec toi?

Mme BURMA. — Il est piqueur... Il est à l'Ecole des Ponts et Chaussées.

L'ANGE *(à madame Burma).* — Donne-moi une balle.

LE SCAPH. — Je t'aimais... Même mort, je t'aimais... Je te gardais un souvenir sans tache...

Mme BURMA *(qui a fouillé sous l'oreiller, tendant une balle à l'Ange).* — C'est une dum-dum. *(Au Scaphandrier)* Moi aussi, Coclès, je te gardais un tendre souvenir. *(L'Ange tire).*

LE SCAPH. — Femme!... Tu as tué mon âme!... *(Il s'effondre).*

Mme BURMA *(pleurant dans un mouchoir tiré de sous l'oreiller).* — Je l'aimais... Tendrement...

L'ANGE. — C'est fini.

(La petite scène à droite — paysage marin — s'est replongée dans l'obscurité. Le coup de feu a réveillé Mélanie et Maus. L'Ange nettoie son arme avec une baguette que madame Burma a tirée de sous l'oreiller. madame Burma pleure silencieusement dans son mouchoir).

MELANIE. — Il a tonné...

MAUS. — L'orage, au-dehors...

MELANIE. — On ne peut plus partir... J'ai froid... Et j'ai peur...

MAUS. — Prends mon veston. *(Il le lui tend)* Etes-vous encore là, mon père?

TAUS. — J'y suis.

MAUS. — N'auriez-vous pas un plaid? Il fait bien froid...

TAUS. — Je n'en ai pas, mon fils.

MAUS. — Cette pauvre petite grelotte...

TAUS. — Qu'elle fasse de la gymnastique suédoise.

MELANIE. — Non, non! Pas de gymanstique! *(Elle pleure).* Pas de gymnastique!...

MAUS. — Elle a eu si peur. Elle est trempée.

TAUS. — Et l'enfant?

MAUS. — Elle n'a pas encore accouché... *(Coup de tonnerre, pluie).* Quel orage, mon Dieu! Pourvu que le gendarme ne vienne pas!

TAUS. — Il ne viendra pas. Il n'est que huit heures.

MAUS. — Alors ça va. Pauvre chou, comme elle tremble!

TAUS. — Qu'elle fasse de la gymnastique.

MELANIE. — Non, non! Pas de gymnastique!

(La lumière se rallume sur la petite scène à droite — le paysage marin. Un lit de fer, sans draps, posé sur la plage et orienté symétriquement par rapport à celui de madame Burma. Le chevet du lit est à droite, de sorte que Papus, qui se trouve dans le lit, vêtu d'une robe de chambre d'hôpital, se trouve avoir devant lui, sur l'autre scène, le lit de madame Burma, tandis que celle-ci et l'Ange ont devant eux Papus. Mais ils s'ignorent).

MAUS. — Un autre autel. C'est Job.

MELANIE. — C'est papa! Fuyons!

MAUS. — Par ce temps? Exclu!

(La Messe retentit avec force, accompagnée par la pluie et les coups de tonnerre. Les dialogues suivants, numérotés 1, 2 et 3, de même que le monologue de Papus, sont prononcés simultanément et séparément les uns des autres, en ce sens que chaque couple ne tient compte que de la réplique du partenaire, et Papus de son monologue).

1.

KLAUS. — Qu'elle fasse de la gymnastique suédoise.

TAUS. — Elle pourrait marcher en rond. A quatre mains et quatre pattes, comme nos ancêtres le Soleil, la Terre et la Lune.

KLAUS. — Mais elle n'est que la moitié de la moitié...

TAUS. — L'entier est toujours une moitié.

KLAUS. — Sa moitié à elle est dans le lit de la veuve.

TAUS. — Ce n'est pas si simple. Platon prétend que...

KLAUS. — Je me fiche de Platon. Je crois à la mécanique. Platon, je m'en bats l'œil.

TAUS. — En quoi tu as tort.

KLAUS. — Tant mieux.

2.

MELANIE. — Fuyons. Je te dis que c'est papa.

MAUS. — Par ce temps? Exclu! C'est un autel.

MELANIE. — Je suis gelée jusqu'aux os. Le squelette de l'amour est gelé en moi.

MAUS. — Je t'ai toujours aimée.

MELANIE. — Moi aussi... Mais par ce froid...

MAUS. — Dans les plaids, il n'y a pas de cathédrales. Je veux dire...

MELANIE. — Il a tonné huit fois...

MAUS. — Les nombres pairs m'ont toujours porté bonheur.

MELANIE. — Tu es mon bonheur à moi. Bien que tu ne sois pas mon père.

MAUS. — Comme tu es spirituelle, ce soir...

MELANIE. — A cause du froid...

3.

Mme BURMA. — Je l'aimais tendrement...

L'ANGE. — Assez!

Mme BURMA. — Tu ne me comprends pas. Tu crois que si je ne suis pas un ange, je ne me rends pas compte? J'ai ma dignité, moi aussi.

L'ANGE. — Bon.

Mme BURMA. — Tu es un enfant. Que deviendrais-tu sans moi?

L'ANGE. — Piqueur.

Mme BURMA. — Non... Que deviendrais-tu en général... Comment saurais-tu te débrouiller dans la vie?

L'ANGE. — Tu as une puce sur le coude.

Mme BURMA. — C'est fou ce que tu les vois!

★

PAPUS. — Docteur!... Sœur infirmière... Je suis au désespoir... Je me suis suicidé... Tiré un coup de fusil dans la jambe gauche. Coupez-la-moi... Non... L'autre plutôt... Voilà... Voilà, c'est mieux... Coupez-moi aussi un bras... Le bras gauche... Voilà... Je me sens beaucoup mieux... Quand vous me coupez un bras, je me sens infiniment mieux... Je suis au désespoir... Je veux l'épouser... Ma sœur, donnez-moi une jambe... J'ai soif... Tranchez, docteur... Voilà... Je me sens infiniment mieux chaque fois que vous coupez ma sœur... Ma sœur... Donnez-moi un désespoir... *(Les dialogues et le monologue de Papus continuent en se répétant autant qu'il est nécessaire, et s'achèvent au moment de l'intervention de Taus ou de Klaus, selon les cas).*

TAUS *(criant pour dominer le vacarme).* — Holà! Finissez donc! *(Le silence s'installe brusquement).* On ne s'entend plus!

KLAUS. — L'entier est gênant, parce que nous en avons perdu l'habitude.

(Les dialogues et le monologue de Papus recommencent à mi-voix, accompagnés par la Messe en sourdine).

TAUS *(se dirigeant vers Mélanie et Maus, qui cessent leur dialogue chuchoté et répondent d'une voix normale)* Fini! Il ne pleut plus. Voilà, j'enlève même ma barbe! *(Furieux).*—Qu'attendez-vous encore? Débarrassez la place!

MAUS. — Voyez-vous, mon père, cette pauvre petite...

MELANIE *(épouvantée).* — Papa! Fuyons!...

TAUS. — Alors, qu'est-ce que vous attendez?

MAUS. — C'est vrai... Adieu, mon père.

TAUS. — Ne le dites pas à papa...

TAUS. — Vous êtes encore là?

(Les deux jeunes gens s'esquivent. Taus reste sur place, la tête entre les mains, comme pour se recueillir après un gros effort. Entre temps, Klaus engage un dialogue avec madame Burma. Dès que Klaus s'est adressé à eux, madame Burma et l'Ange cessent leur conversation. Tous les deux donnent maintenant des répliques normales).

KLAUS. — Voyons, madame Burma. A votre âge! Ce n'est pas beau.

Mme BURMA. — Mais moi, je suis belle.

KLAUS. — Je ne dis pas non. Mais quand même, avec ce roquet... *(Il montre l'Ange).*

L'ANGE *(à madame Burma).* — Donne-moi une balle.

Mme BURMA *(à l'Ange).* — Ne fais pas le bébé! *(A Klaus)* Je suis veuve, je ne rends de comptes à personne.

KLAUS. — C'est un roquet. Il n'est pas digne de vous.

L'ANGE *(descendant du lit)*. — Donne-moi une balle !

Mme BURMA *(à Klaus)*. — Vous vous trompez, monsieur. Il est piqueur. *(Elle pose un baiser sur le front de l'Ange)*. Il est à l'Ecole des Ponts et Chaussées. Et c'est mon neveu.

KLAUS. — Vous avez une famille un peu trop nombreuse.

Mme BURMA. — Qu'entendez-vous par là ?

KLAUS. — Je ne peux pas vous l'expliquer devant lui...

Mme BURMA *(à l'Ange)*. — Toi, va-t'en... Je te passerai un coup de fil à l'Ecole. *(L'Ange lui rend le fusil et sort humblement)*. Que voulez-vous dire ?

KLAUS. — Laissons cela. J'étais jaloux.

Mme BURMA *(coquettement)*. — De moi ?

KLAUS. — De vous.

(Madame Burma lui fait place dans le lit auprès d'elle. Klaus veut monter sur la petite scène. Taus s'arrache à son apathie).

TAUS *(à Klaus)*. — Tu ne peux pas faire ça!

Mme BURMA. — Oh, monsieur Taus ! Je ne m'attendais pas, de votre part...

TAUS. — Il était question de jeudi, madame Burma, entre quatre et neuf...

KLAUS. — On aurait pris un peu d'avance...

TAUS *(montrant le fauteuil)*. — Et ta femme ?

KLAUS *(effrayé)*. — Tu crois qu'elle m'a entendu ?

TAUS. — Elle dort.

KLAUS *(à mi-voix)*. — Renvoyons à jeudi, madame Burma.

Mme BURMA. — Je suis très fâchée contre vous, monsieur Taus. Vraiment, je ne l'aurais jamais cru ! *(Elle tire furieusement le rideau. La lumière s'éteint sur la petite scène)*.

TAUS *(à Papus, qui a repris son monologue à voix forte)*. — Finis donc aussi !

PAPUS. — C'est vrai. *(Il descend du lit)*. Je suis guéri. De bons médecins, de bons médicaments...

KLAUS. — Le soleil, la mer... Ça aide...

PAPUS. — C'est vrai. Je vais les écraser... Ne voulez-vous pas des... *(Il tire des photos de la poche de sa robe de chambre)*.

TAUS. — Non.

PAPUS. — Vous changerez peut-être d'avis. Pour le moment, je vais les anéantir.

(Il sort. La lumière s'éteint aussi sur cette scène. La Messe a complètement cessé).

KLAUS. — Enfin seuls...

TAUS. — Comme toujours...

KLAUS. — On se sent bien chez vous...

TAUS. — Je fais ce que je peux.

Mme KLAUS *(bâillant)*. — Et tout y est si calme !

TAUS. — Vous avez bien dormi ?

Mme KLAUS. — A merveille ! Quand tout est tranquille alentour, je me repose parfaitement.

TAUS. — Ici, c'est toujours tranquille. Je vis très retiré.

Mme KLAUS. — Intéressant... *(Elle bâille)*.

KLAUS. — Elle s'est rendormie. Elle n'a rien entendu.

TAUS. — Je crois que non.

KLAUS. — Oh, elle aurait fait un raffut...

TAUS. — Tu parles !

(Par la porte entre lentement le Fantôme du Scaphandrier, interprété cette fois par l'Ange. Mais une toison et une barbe touffues — d'abord cachées par le casque — rendent impossible l'identification des deux personnages, par ailleurs absolument distincts. Le Scaphandrier s'approche des deux amis et leur dit quelque chose d'incompréhensible — à cause du casque).

TAUS. — Comment ? *(Le Scaphandrier reprend son bredouillement)*. Je ne comprends pas un mot.

KLAUS. — Débarrassons-le de son casque. *(Il tente de le faire, aidé par le Scaphandrier)*. Tu n'aurais pas une vis ?

TAUS *(lui en passant une)*. — Ça joue ! *(On retire le casque)*. Qui êtes-vous ?

KLAUS. — Et que faites-vous ici ?

LE SCAPH. — J'étais Coclès Burma, scaphandrier.

KLAUS. — Tous les scaphandriers se ressemblent...

TAUS. — C'est le mari de la veuve Burma.

LE SCAPH. — C'était dans tous les journaux...

KLAUS. — Donc vous êtes mort.

LE SCAPH. — Ça vous dérange ?

KLAUS. — Au contraire...

LE SCAPH. — Lequel d'entre vous est Taus, l'horloger ?

TAUS. — C'est moi.

LE SCAPH. — On m'a envoyé chez vous.

TAUS. — Si c'est pour une réparation, revenez demain. Pour l'instant, c'est fermé. Il est huit heures.

LE SCAPH. — Non, il s'agit de toute autre chose. Je viens de la part du conseiller Kubik.

TAUS. — Ça alors! Le conseiller Kubik, le nudiste?

LE SCAPH. — Eh oui.

TAUS. — Il n'est plus passé chez moi depuis cinq ans, depuis sa mort. Pourquoi n'est-il pas venu lui-même?

LE SCAPH. — Il n'a pas de consistance...

KLAUS. — Comment?

LE SCAPH. — C'est difficile à expliquer. Quand on meurt, on peut vagabonder à son aise pendant sept jours. C'est mon cas... Vous en aurez aussi l'occasion...

TAUS. — Ce n'est pas imminent, je l'espère...

LE SCAPH. — Je ne sais pas. Mais une fois ces sept jours passés, adieu la liberté. Ce n'est plus permis de vadrouiller...

TAUS. — Qui ne le permet pas?

LE SCAPH. — Vous le verrez vous-mêmes...

KLAUS. — On n'est pas pressés...

LE SCAPH. — Pendant sept ans, on n'a pas la moindre consistance. On est comme une espèce de vapeur. C'est pour ça que le conseiller Kubik n'a pas pu venir en personne. Dans deux ans, il viendra.

TAUS. — J'en serai ravi.

LE SCAPH. — Il m'a fait chercher, le conseiller Kubik, et il m'a dit: « Coclès » — parce que nous, là-bas, on se tutoie...

TAUS. — C'est normal.

LE SCAPH. — Pourquoi m'interrompez-vous tout le temps? Coclès, qu'il m'a dit, prends ce billet. *(Il tire du casque un bout de papier).* Et porte-le de ma part à monsieur Taus.

TAUS. — Et comment se porte monsieur Kubik?

LE SCAPH. — Très bien. Il joue de la flûte avec les autres, pendant que les phonographes galopent. Mais il manque encore de consistance.

TAUS. — Et il se promène tout nu?

LE SCAPH. — Là-bas, il n'y a que les scaphandriers qui gardent leur costume. On est comme dans l'eau. Et nous avons aussi le droit d'écouter tinter les grelots aux seins des femmes. Tout est émaillé de bleu, et les femmes ont de petits grelots ronds. Quand elles marchent, ça tinte...

TAUS. — J'imagine que monsieur Kubik passe sa journée à les écouter... Comme je le connais...

LE SCAPH. — Monsieur Kubik n'a pas le temps. Il se tient à l'écart et s'entretient de la radiation thermique avec un fabriquant de liqueurs.

KLAUS. — Tiens! Comme ma femme.

LE SCAPH. — Quelle femme?

KLAUS *(montrant le fauteuil).* — Celle-là... Elle est morte...

LE SCAPH. — Mort apparente...

TAUS. — Et que m'écrit monsieur Kubik?

LE SCAPH. — Patience! Il m'a fait venir et m'a dit: « Coclès, quelque chose ne tourne pas rond dans le monde. Va le dire à Taus. »

TAUS. — Il y a pas mal de choses qui ne tournent pas rond...

KLAUS. — Soyez plus clair...

LE SCAPH. — Plus clair? Bon. Il s'agit de l'amour.

KLAUS. — L'amour? Ça va encore...

LE SCAPH. — Oui? Et ça alors, qu'est-ce que c'est?

(La petite scène à droite — paysage marin — s'éclaire. Mélanie et Maus s'y tiennent blottis, pitoyables et grelottant de fièvre).

TAUS. — Les drames de l'amour...

KLAUS. — Jalousie et médecine...

(La petite scène s'obscurcit).

LE SCAPH. — Là-bas *(il montre le ciel)* nous voyons les choses d'un autre œil. Monsieur Kubik m'a dit: « Coclès, expliquez cela à l'horloger. Il comprend les mécanismes, lui. Lisez-lui ce texte de ma part. » *(Il lit le billet).* « Dans le cas de deux rayons cohérents surgissant par réflexion et réfraction d'un rayon unique, nous constatons que leur entropie totale est plus grande que celle du rayon initial: par une réflexion et une réfraction adéquates, nous pouvons recomposer un rayon unique à partir de deux rayons cohérents. L'entropie des deux rayons cohérents doit donc être égale à celle du rayon initial. » *(A Taus).* Vous comprenez?

TAUS. — C'est plutôt une intuition.

(De la main, le Scaphandrier fait un geste. La petite scène à gauche — devanture du café-bar — s'éclaire. Le lit de madame Burma a disparu, cédant à nouveau la place à la table et aux chaises. Mélanie et Maus, dont l'aspect indique une effroyable misère, sont en train de mendier. Passe madame Burma, sous un voile noir qui lui enlève toute identité; elle leur refuse l'aumône. Les deux mendiants échangent un regard accablé. La petite scène se replonge dans le noir).

LE SCAPH *(reprenant sa lecture)*. — « La contradiction sera résolue en renonçant à l'additivité de l'entropie: l'un des deux rayons est déterminé par l'autre dans tout le détail de ses oscillations: il n'est pas statistiquement indépendant de l'autre. » C'est tout ce que vous écrit monsieur Kubik.

KLAUS. — C'est encore trop...

LE SCAPH. — A présent, je m'en vais.

TAUS. — Mes compliments à monsieur le conseiller.

KLAUS. — Vous irez rendre visite à votre veuve?

LE SCAPH. — Peut-être. Pourquoi demandez-vous ça?

KLAUS. — Comme ça...

LE SCAPH. — Je sais à quoi vous pensez...

(Sort le Scaphandrier. Fanfare de cirque. Entrent les trois saltimbanques, le visage recouvert de masques blêmes. Papus est costumé en Atlas. Mélanie et madame Burma, portant toutes deux de longues chevelures de couleurs insolites, sont vêtues de costumes appropriés et ne peuvent être reconnues sous leur travesti. Les deux femmes transportent dans leurs bras, avec un effort évident, un globe terrestre éclairé de l'intérieur. Arrivées au centre de la scène, elles déposent le globe dans les bras d'Atlas et l'encadrent, dans des attitudes plastiques. Le globe, naturellement, est suspendu par un fil invisible qui l'élèvera dans les airs au moment voulu. Visiblement, Atlas ne parvient pas à soutenir tout seul le poids du globe, qui menace de le renverser. Les deux femmes soutiennent les bras d'Atlas, qui sans elles s'effondrerait. Atlas hisse le globe jusqu'à hauteur de la poitrine. Entre le Centaure, qui est Maus, parfaitement méconnaissable sous son masque carré. Il s'approche du groupe d'Atlas et tend les bras vers les deux femmes. Tour à tour, elles veulent le rejoindre, mais ne peuvent quitter Atlas, de peur que celui-ci ne s'effondre avec son globe. Désespéré, le Centaure enfonce un poignard dans sa poitrine et sort lentement, avec une gesticulation dramatique. Les deux femmes le suivent l'une après l'autre, après hésitation visible. Le Centaure et les femmes ont quitté la scène. Atlas, seul et privé de forces, chancelant sous le poids du globe, s'accroupit. Tous ses mouvements semblent faits au ralenti. Roulement de tambour. Dans un suprême effort, Atlas commence à se redresser et lance le globe en l'air, après l'avoir soulevé jusqu'au-dessus de sa tête. Le globe s'élève lentement et de façon désordonnée. Son ascension est suivie de celle d'Atlas, qui se détache du sol et s'élève à une certaine distance, les bras tendus vers le haut comme pour suivre la trajectoire du globe. L'essor et l'ascension du globe, ainsi que celle d'Atlas, sont accompagnés par la Messe en crescendo; *elle a suivi de près le roulement de tambour initial. Rentrent en scène — à leur ancienne place et vêtus de leur costume habituel — Mélanie et Maus, qui ne remarquent rien au spectacle et se blottissent frileusement contre le sol. Quand le globe disparaît vers le haut, Taus et Klaus font entendre quelques applaudissements anémiques. Atlas redescend à terre, salue et sort).*

Mme KLAUS *(bâillant)*. — Ce n'était pas très amusant...

TAUS. — Peut-être bien, madame, mais au point de vue statistique, c'était vrai.

Mme KLAUS. — Moi, le point de vue statistique, ça m'endort. *(Elle bâille)*.

TAUS. — C'est un point de vue quand même...

KLAUS. — Laisse-la dormir. Je lui expliquerai ça demain matin...

TAUS. — Ça t'a ennuyé, toi?

KLAUS. — Pas le moins du monde! Les filles étaient jolies. L'une d'elles me rappelait la veuve Burma. Que peut-elle bien devenir?

TAUS. — Laissons-la... Il faut aller parler aux amoureux. Autrement, le conseiller Kubik risque de se fâcher.

KLAUS. — Il faut ménager ses clients...

TAUS. — Je fais ce que je peux...

(Il indique le fauteuil. Klaus s'y installe confortablement, étend ses jambes et s'endort. Taus allume une cigarette et se dirige vers les deux amoureux).

TAUS. — Mélanie...

MELANIE. — Laissez-moi tranquille... Je suis fatiguée...

TAUS. — Mélanie!

MELANIE. — Je n'en peux plus! Pourquoi m'empêchez-vous de dormir?

TAUS. — Je veux te parler.

MELANIE. — Je n'en peux plus... Je dors dans les églises, sur les terrains vagues... Il y a cinq jours que je ne me suis pas lavée...

TAUS. — Et l'amour?

MELANIE. — Je n'en peux plus... Je veux rentrer!... *(Elle pleure)*.

HENRY MAVRODIN: Jeunes acteurs (huile)

CONSTANTIN ABĂLUȚĂ: Corps dynamiques I

(Mélanie, qui a parlé à moitié endormie, se rendort. Taus se dirige vers le centre de la scène et se met à crier).

TAUS. — Papus ! Hé, Papus...

(La petite scène à droite — paysage marin — s'éclaire. Dans son lit d'hôpital, Papus, appuyé sur un coude, faisant face au public, lit une revue. Il ne lèvera pas les yeux de son texte tant qu'il parlera).

PAPUS. — Quelqu'un m'appelle ?

TAUS. — Moi.

PAPUS. — Vous voulez des... *(Il tire de sa poche toute une collection de photos).*

TAUS. — Non.

PAPUS. — Alors que voulez-vous ?

TAUS. — Parler de votre fille.

PAPUS. — Je n'en ai pas. Je suis convalescent.

TAUS. — Mélanie !

PAPUS. — Je n'en ai pas.

TAUS. — C'est votre fille.

PAPUS. — Je suis garde-malade. J'aime un orphelin.

TAUS. — Il ne s'agit pas de madame Burma. Elle veut rentrer à la maison.

PAPUS. — Je l'écraserai. Avec le soulier, et avec les gendarmes.

TAUS. — Vous l'avez assez persécutée avec ces gendarmes. Elle n'en peut plus. Elle veut rentrer.

PAPUS. — J'ai trouvé une situation. Je suis garde-malade. Ma sœur !...

(La scène de gauche — devanture du café-bar — s'éclaire. Le lit s'y trouve de nouveau, aligné sur celui de Papus. Taus, sur la grande scène, se trouve à égale distance entre les deux. Madame Burma se tient dans la même attitude que Papus, mais les pieds vers lui, de sorte qu'ils se font en quelque sorte vis-à-vis, allongés sur leurs lits sur les deux scènes différentes. Près d'elle, vers le fond, l'Ange, assis dans le lit, tenant son fusil à la main, immobile et l'air absent).

Mme BURMA *(à Papus).* — Vous m'avez appelée ?

PAPUS. — J'ai oublié ma selle d'écuyer sous la pluie. Donnez-moi un sirop.

Mme BURMA *(doucement).* — Ce n'est pas permis...

PAPUS. — Alors de la pommade au zinc... J'ai soif.

Mme BURMA. — Ce n'est pas permis.

TAUS. — Madame Burma, essayez de le convaincre.

Mme BURMA. — Je ne peux pas. *(Montrant l'Ange).* Je suis désarmée.

TAUS. — Mais vous êtes femme !

(Brève explosion solennelle, en forte, *de la Messe. Quelques feux d'artifice).*

Mme BURMA *(stupéfaite).* — C'est vrai !...

TAUS. — Décidez-le... Elle dort à la belle étoile, elle grelotte, elle veut rentrer...

Mme BURMA. — C'est bon. *(A Papus).* Andouil-le !

PAPUS *(les yeux toujours sur sa revue).* — On m'appelle ?

Mme BURMA. — Tu as soif ?

PAPUS. — Oui.

Mme BURMA. — C'est bon. Alors je te donne ta fille.

PAPUS. — Ce n'est pas permis.

Mme BURMA. — Si. Tu es convalescent.

PAPUS. — J'ai des témoins.

Mme BURMA. — Ça ne compte pas. Tout le monde en a.

PAPUS. — Oui, mais les miens sont inflammables. Tu m'épouses ?

Mme BURMA. — Non.

PAPUS. — Pourquoi ?

Mme BURMA. — Parce que tu ne te laves pas.

PAPUS. — Ce n'est pas permis.

Mme BURMA. — Si.

PAPUS. — Non.

TAUS. — Allons, cher Papus ! Vous allez vous laver, Mme Burma vous épousera et Mélanie vous fera des petits-enfants. Pourquoi pas ?

PAPUS. — Je ne veux pas me laver !

Mme BURMA. — Seulement la nuque...

PAPUS. — Non !

Mme BURMA. — Ou les oreilles...

PAPUS. — Non !

Mme BURMA. — Les dents au moins...

TAUS. — Par amour...

PAPUS. — Soit ! *(A Madame Burma).* Considère-toi fiancée.

Mme BURMA. — Je prends note.

TAUS. — Mes félicitations.

Mme BURMA. — Merci.

TAUS. — Et Mélanie ?

Mme BURMA. — Soyez tranquille. Dorénavant, elle a une mère...

(Papus, ennuyé, descend de son lit et tire le rideau sur sa scène).

TAUS. — Madame Burma, vous êtes une femme de cœur !

Mme BURMA. — J'ai pourtant mes chagrins, comme tout le monde... *(Montrant l'Ange).* J'ai des soupçons...

TAUS. — Ce n'est pas certain...

Mme BURMA. — Justement, ce n'est pas certain... Comment va votre ami?

TAUS. — Klaus? Je crois qu'il dort auprès de sa femme.

Mme BURMA *(pensive).* — Ce n'est pas certain...

(Madame Burma demeure immobile. Taus se dirige vers Mélanie).

TAUS. — Mélanie...

MELANIE. — Laissez-moi tranquille!... *(Elle pleure dans son sommeil).*

TAUS. — C'est fait! Il te reprend!

MELANIE *(se réveillant).* — Qui?

TAUS. — Ton père.

MELANIE. — A la maison?

TAUS. — Oui. Il épouse la veuve Burma.

MELANIE. — C'est une femme de cœur. Elle m'a toujours comprise...

TAUS. — Papus se lavera les dents. Il a changé de caractère.

MELANIE. — Quel bonheur! Les oreilles aussi? *(Elle pleure).*

TAUS. — Les oreilles, pas encore. Mais peut-être, le temps aidant...

MELANIE. — L'important, c'est d'espérer. Moi, j'ai beaucoup d'espoir.

TAUS. — C'est très utile, l'espoir, ça soulage...

MELANIE *(curieuse).* — Ça soulage quoi?

TAUS. — La séparation.

MELANIE. — Quelle séparation?

TAUS *(montrant Maus).* — De lui...

MELANIE. — C'est vrai...

TAUS. — A présent, je vous quitte.

MELANIE. — Pourquoi?

TAUS. — Tu vas le réveiller et le lui dire. Lui expliquer.

MELANIE. — Pourquoi? Il a beaucoup d'espoir, et moi, j'ai froid. Je rentre à la maison.

TAUS. — Sans prendre congé?

MELANIE. — Je n'ai pas l'habitude.

TAUS. — Alors, je t'accompagnerai jusqu'au coin du boulevard des Casernes.

MELANIE. — De là, je sais trouver mon chemin toute seule... *(Elle pleure).*

(Tous deux sortent. Klaus se lève sans bruit, comme s'il n'avait attendu que ce moment, et s'approche de la scène où se trouvent madame Burma et l'Ange).

KLAUS *(galamment).* — Bonsoir, jolie madame...

Mme BURMA. — Ah, bonsoir, monsieur Klaus! Toujours galant! Comment allez-vous, que devenez-vous?

KLAUS. — Couci-couça...

Mme BURMA. — Qu'est-ce qui vous amène?

KLAUS. — Je ne peux pas vous parler devant ce roquet.

Mme BURMA. — Il n'entend pas... Il réfléchit.

KLAUS. — N'importe! Mettez-le à la porte...

Mme BURMA. — Un instant... *(A l'Ange).* Toi, va-t'en au ciné ...

(L'Ange se lève, tend la main, madame Burma lui donne de l'argent qu'elle tire de sous l'oreiller. L'Ange sort, du même air absent).

Mme BURMA *(à Klaus).* — Voilà... Que vouliez-vous me dire?

KLAUS. — Affaire de cœur... *(Il monte sur la petite scène).*

Mme BURMA. — Oh, monsieur Klaus!

(Klaus tire le rideau. Entre Taus).

MAUS *(brusquement arraché à son sommeil, pris de panique).*—Ne tirez pas! Je me rends.

TAUS. — Je ne tire pas.

MAUS *(se reprenant).* — C'était toi?

TAUS. — C'était moi. Tu es là depuis longtemps?

MAUS. — Deux ans. Je suis venu prendre congé.

TAUS. — Tu pars?

MAUS. — En Nouvelle-Zélande. J'ai trouvé un emploi de scaphandrier. J'ai beaucoup d'espoir.

TAUS. — Alors, bon voyage...

MAUS. — Adieu... *(Il sort).*

TAUS. — Klaus! Où diable t'es-tu fourré? *(Au fauteuil).* Vous ne sauriez pas, madame, où est passé Klaus?... Elle dort toujours... Klaus!...

KLAUS *(écartant le rideau de la petite scène, surgit en réparant sa tenue).* — Me voilà.

TAUS. — Où étais-tu?

KLAUS. — J'étais allé aux vécés.

TAUS. — Besoins tout naturels...

KLAUS. — Bien sûr... Et toi?

TAUS. — Jusqu'au boulevard des Casernes.

KLAUS. — Tu en es à faire le boulevard, toi?! *(Il rit comme d'une bonne plaisanterie).* J'ai bien envie de revoir le tigre. Que peut-il devenir?

TAUS *(regardant sa montre)*. — Il est huit heures. Il prend sa leçon de piano. Tu veux l'entendre?

KLAUS. — Je n'attends que ça...

TAUS. — Passe devant, alors! *(Il s'efface et se dirige vers la porte, accompagnant le Klaus imaginaire. Le vrai Klaus se dirige vers le fauteuil et s'y couche. Taus parle en marchant)*. Il a un nouveau professeur. Il a mangé l'ancien la semaine dernière... *(Il sort, cédant le pas sur le seuil au Klaus fictif)*.

Mme BURMA *(criant derrière le rideau)*. — Klaus! J'arrive...

(Entre l'Ange, qui s'approche de madame Klaus et pose un baiser sur son front).

Mme KLAUS. — Ernest!... *(Elle s'éveille et bâille)*. Qu'est-ce que c'est, quand on rêve qu'un ange vous a embrassée?

L'ANGE. — Je ne sais pas.

Mme KLAUS. — Très intéressant... *(Elle bâille)*. Vous êtes là depuis longtemps?

L'ANGE. — Depuis tout à l'heure.

Mme KLAUS. — Vous ne savez pas où est mon mari?

L'ANGE. — Je l'ai tué.

Mme KLAUS. — Quand? *(Elle bâille)*.

L'ANGE. — Tout à l'heure.

Mme KLAUS. — Et monsieur Taus?

L'ANGE. — Je l'ai tué aussi. Je les ai tués tous. Tout à l'heure.

Mme KLAUS *(dans un bâillement énorme)*. — Pourquoi les avez-vous tués?

L'ANGE. — Pour devenir piqueur.

Mme KLAUS. — Ça peut être une raison. *(Elle bâille)*. Et pourquoi voulez-vous devenir piqueur?

L'ANGE. — Parce que je vous aime. *(Il tombe à genoux devant elle)*.

Mme KLAUS *(bâillant)*. — Ah, ça non!... Je suis une bonne ménagère...

L'ANGE *(passionnément)*. — Justement...

Mme KLAUS. — Et depuis quand m'aimez-vous?

L'ANGE. — Depuis tout à l'heure... *(Il enlace ses genoux)*.

(Madame Burma surgit de derrière le rideau, bien entendu armée de son fusil).

Mme BURMA. — Tu n'es pas allé au ciné?

L'ANGE *(sans changer d'attitude, tournant simplement la tête vers elle)*.—Reste où tu es!

Mme KLAUS. — Descendez, ma chère... *(Bâillant)*. Vous me rendrez service...

L'ANGE. — Si tu descends, je te bats!

Mme BURMA. — Moi, qui t'ai aimé? Moi, qui t'ai adoré? Je vais me suicider avec ce fusil!

Mme KLAUS. — Il est chargé? *(Elle bâille)*.

Mme BURMA. — Oui.

L'ANGE. — Qu'attends-tu?

Mme BURMA. — Roquet! *(Désignant madame Klaus)*. Il avait raison!...

L'ANGE *(examinant attentivement madame Klaus)*. — Qui, il? Tu ne vois pas que c'est une femme?

Mme BURMA. — Ah! Donc tu me trompes! Avec une femme! Mon Dieu! L'amour m'avait aveuglée... Je croyais que c'était Klaus! *(Désespérée)*. Alors meurs, roquet! *(Elle tire. L'Ange s'écroule, frappé à mort. Brève pause. Puis, à madame Klaus)*. Excusez-moi, madame...

Mme KLAUS. — Je vous comprends parfaitement. *(Elle bâille)*.

(Madame Burma se retire derrière le rideau de la petite scène, qui reste éclairée. Klaus quitte le fauteuil et avance vers le centre de la scène, où il rencontre Taus qui est rentré en cédant poliment le pas au Klaus fictif, à qui il continue à s'adresser).

TAUS. — Il en faisait toute une histoire. Est-ce que ça compte, une main, pour un professeur de piano?

KLAUS. — Si nous n'étions pas arrivés, il lui aurait mangé toutes les deux.

TAUS. — Les nouveaux professeurs, c'est toujours comme ça. Il y a deux semaines, un des anciens est rentré chez lui sans ses deux jambes et n'a pas soufflé mot.

Mme KLAUS *(bâillant)*. — Je crois qu'il serait temps de rentrer, nous aussi. Quelle heure est-il?

TAUS. — C'est encore tôt, madame. Huit heures...

Mme KLAUS. — A neuf heures, je dois être à mon travail...

TAUS. — Comme vous voudrez...

KLAUS. — Bien, chérie. Partons. Au revoir, mon cher Taus. C'était charmant chez vous.

TAUS. — J'espère que vous reviendrez...

KLAUS. — Je serai là demain à huit heures...

TAUS. — Je vous attends. Vous viendrez ensemble, n'est-ce pas?

Mme KLAUS. — Evidemment. *(Elle bâille)*. Au revoir...

(Taus reconduit poliment ses hôtes. Tous ignorent absolument le cadavre de l'Ange,

comme s'il n'existait pas. Après la sortie de Klaus, plusieurs pendules frappent huit heures. Taus les écoute frapper, puis se dirige vers la petite scène à gauche — devanture du café-bar — où l'on voit la lumière allumée derrière le rideau).

TAUS. — Madame Burma!

Mme BURMA *(montrant seulement sa tête).* — Ah! Monsieur Taus!... Il y a si longtemps que vous n'êtes pas venu me voir... Si j'avais su!...

TAUS. — Je vous dérange?

Mme BURMA. — Vous? Jamais! *(Confidentiellement).* Mais j'ai quelqu'un...

TAUS. — Ah...

Mme BURMA. — Non, non! Ce n'est pas ce que vous pensez!... C'est un jeune homme. Je lui donne des conseils pour son voyage. Il part en Nouvelle-Zélande pour y devenir scaphandrier. Et moi, voyez-vous, en tant que veuve d'un scaphandrier...

TAUS. — Je vois... Je venais seulement vous prier d'éteindre la lumière.

Mme BURMA. — Tout de suite... On peut donner des conseils aussi dans le noir, n'est-ce pas? *(Rire complice).* Quand viendrez-vous me voir un peu plus longuement, monsieur Taus?

TAUS. — Je trouverai bien le temps... Comment va Papus?

Mme BURMA. — Il se lave les oreilles. *(Elle rit).* Pour la noce...

(Madame Burma se retire derrière son rideau. La lumière s'éteint sur la petite scène. Les pendules frappent de nouveau huit heures. Entre le fantôme du Scaphandrier.)

LE SCAPH. — Vous êtes seul?

TAUS. — Comme toujours...

LE SCAPH. — Il m'a renvoyé chez vous...

TAUS. — Monsieur Kubik est très actif...

LE SCAPH. — Monsieur Kubik n'a rien à voir là-dedans. Il n'a même pas de consistance...

TAUS. — Vous disiez que c'est lui qui...

LE SCAPH. — Parce qu'il y avait des témoins...

TAUS. — Ah, oui...

LE SCAPH. — Bien sûr...

TAUS. — Alors, qui est-ce qui...

LE SCAPH. — L'Autre.

TAUS. — Quel autre?

LE SCAPH. — Celui qui est consistant...

TAUS. — Papus?

LE SCAPH. — Papus n'a qu'un très petit rôle. Il n'y a que soixante-cinq ans qu'il est mort...

TAUS. — Alors?

LE SCAPH. — Si vous ne le savez pas encore, je ne peux pas vous le dire. C'est un trop grand secret.

TAUS. — Et que veut-il?

LE SCAPH. — Il m'a dit de vous transmettre que *(il tire un bout de papier de sous son casque et lit)* « Le noyau du problème n'était pas la formule même de l'intensité, mais la dépendance, qui s'y rattache de façon univoque, entre l'énergie, la fréquence et l'entropie de la radiation. » C'est tout...

TAUS. — Ça m'a l'air d'une citation...

LE SCAPH. — Il glane par-ci par-là, comme tout le monde. Dans des livres... *(Convaincu).* C'est son droit!

TAUS. — Bien sûr.

LE SCAPH. — Alors, je m'en vais. Adieu.

TAUS. — Pourquoi, adieu? Vous reviendrez peut-être...

LE SCAPH. — Demain, les sept jours sont passés. Finie la vadrouille! *(Le fantôme du Scaphandrier se dirige vers la porte. Taus le raccompagne et aperçoit l'Ange mort).*

TAUS. — Voulez-vous me donner un coup de main?

LE SCAPH. — Volontiers. *(Il se retourne et regarde l'Ange).* Qu'est-ce que c'est que ça?

TAUS. — C'est un ange. Il est mort aussi.

LE SCAPH. — Ils meurent par centaines, ceux-là. Que voulez-vous en faire?

TAUS. — Le porter au tigre. Vous m'aidez?

LE SCAPH. — Comment donc! Allons...

(Tous deux s'emparent du corps de l'Ange, l'un par les pieds, l'autre par la tête, et se dirigent lentement vers la sortie, aux accords de la Messe).

Rideau

En français par ANNIE BENTOIU

P A U L S E V E R A C

(n. 1924). Etudes en droit à l'Université de Bucarest.
Pièces de théâtre: la Porte *(1959)*, Fenêtres ouvertes *(1959)*, Explosion à retardement *(1959)*, la Découverte *(1959)*, l'Œil bleu *(1960)*, Costache et la vie intérieure *(1961)*, l'Estafette invisible *(1968)*, la Chimère *(1964)*, Simples coïncidences *(1965)*, Passions *(1966)*, le Ballet électronique *(1968)*, la Chambre d'à-côté *(1970)*,
Pièces en un acte:
Une rencontre insolite, les Fiançailles, Chant de pipeau, Discours pour une fleur, Nescafé et approximations, Des gifles fausses, Lohengrin ou plaisirs des aubes, Ana. etc.

Nescafé et approximations

ELLE. — Ah, cher ami, votre visite me fait un grand plaisir. Nous n'avons pas eu l'occasion de nous voir depuis quelques semaines...

LUI. — Excusez-moi de vous interrompre, chère amie, mais, en fait, ces quelques semaines sont plusieurs mois.

ELLE. — Vraiment? Comme les années passent, tout de même! Tant mieux, au fond, car je voulais justement vous dire que vous n'avez presque pas changé. Vous avez une mine resplendissante. Et vos cheveux sont toujours d'un noir de corbeau...

LUI. — Je pense bien, je viens de les teindre. Le blond ne m'avantageait plus.

ELLE. — Toujours sarcastique! Vraiment, je suis si contente de vous retrouver pareil à vous-même. Avec cette moustache, qui vous fait ressembler à un officier de l'ancienne armée. Si vous saviez comme je pense à elle, parfois, et tout ce qu'elle me rappelle...

LUI. — Vous l'avez déjà vue?

ELLE. — Qui donc?

LUI. — Ma moustache.

ELLE. — Oh, vous le demandez? Vous savez bien que j'avais un faible pour elle.

LUI. — C'est curieux, je ne l'ai laissée pousser que depuis deux mois.

ELLE. — Alors, c'est que je l'aurai remarquée dans le tramway.

LUI. — Quand ça?

ELLE. — Une fois... mais vous n'avez pas dû me voir. Elle m'a sans doute frappée, votre moustache, puisque je n'ai pas du tout été surprise quand vous êtes entré, tout à l'heure, ponctuel comme à l'habitude...

LUI. — A présent, c'est vous qui êtes ironique, chère amie. Vous savez bien que je suis arrivé avec deux heures de retard.

ELLE. — C'est vrai? Je ne l'ai pas remarqué. Vous deviez être là à six heures.

LUI. — Non, à cinq. Et, vous voyez, je suis venu à sept heures.

ELLE. — Aucune importance. Vous avez été sûrement retenu au bureau.

LUI. — Au bureau? Quel bureau?

ELLE. — Là où vous travaillez, quoi! D'ailleurs, peu importe. Si vous saviez comme vous m'avez manqué!

LUI. — Vraiment? Et moi donc, quelle envie j'avais de vous revoir!

ELLE. — Ça me fait plaisir de l'entendre.

LUI. — Pourquoi?

ELLE. — Allons, pas de coquetterie. Vous savez bien que vous me plaisez. C'est si beau, de savoir et de sentir que vos propres sentiments sont partagés.

LUI. — Mais, justement, je ne croyais pas présenter encore, pour vous, un certain intérêt.

ELLE. — Mais, au fond, pourquoi me dire « vous »? Et pourquoi te déprécier ainsi? Près de toi, je me suis sentie plus forte, plus courageuse devant la vie, et plus pure aussi, plus vraie.

LUI. — C'est bien sûr?

ELLE. — O, oui. Les heures que nous avons passées ensemble ont été les meilleures de mon existence.

LUI. — Ma chérie!

ELLE. — Et maintenant je te prie de m'excuser une seconde, je vais servir le thé. Je sais, tu le prends très sucré. Tu vois, je m'en souviens, malgré le temps écoulé...

LUI. — Je vais sans doute te décevoir...

ELLE. — Oh, c'est vrai, tu ne mettais qu'un seul morceau de sucre...

LUI. — En effet, un seul morceau, mais pas dans le thé, je n'en bois jamais. Dans une tasse de café, si tu veux bien.

ELLE. — Tu as raison! Et la preuve que je le savais, c'est que je n'ai pas préparé du thé, mais du café. Du Nescafé, mon chéri!

LUI. — Admirable.

ELLE. — Qu'est-ce qui est admirable, mon amour?

LUI. — Cette façon que tu as de deviner mes pensées. J'avais, depuis bien longtemps, envie de boire un café préparé par tes mains gracieuses. Naguère elles m'apportaient, en même temps que la tasse, je ne sais quel apaisement, quelle certitude, dont j'ai longtemps joui.

ELLE. — Tu es gentil de me le dire.

LUI. — Mais c'est la vérité.

ELLE. — Quand tu as passé le seuil, j'ai senti tout de suite qu'entre nous la confiance qui nous liait venait reprendre sa place, j'ai retrouvé ces menus gestes familiers qui n'ont rien perdu de leur parfum, bien au contraire. Un peu de crème, comme d'habitude?

LUI. — Oui, merci, tu n'as pas oublié cela non plus?

ELLE. — Je n'ai rien oublié, mon amour. Tu m'excuses un petit moment, oui?

(En son absence, il examine, autour de lui, les livres, les bibelots, les tableaux.)

ELLE. — Tu te souviens de ce tableau de Săpunaru?

LUI. — Ma foi, pour être sincère...

ELLE. — Pas possible?

LUI. — Si, quand même, vaguement... Tu sais que les tableaux n'ont jamais été mon fort.

ELLE. — Pourquoi dis-tu ça? Tu as toujours été un homme de goût.

LUI. — Une fois en tout cas, lorsque mes yeux, fascinés, se sont posés sur toi. C'est la seule preuve de goût que je me reconnaisse.

ELLE. — Mon chéri!

LUI. — Il n'est pas mal, ce tableau, en vérité. Il t'a coûté combien?

ELLE. — Tu plaisantes?

LUI. — Non. Pourquoi?

ELLE. — Allons, c'est certainement une plaisanterie! Pourquoi fais-tu semblant de l'avoir oublié? Tu sais bien que c'est toi qui me l'as acheté.

LUI. — Moi? Je te l'ai acheté?

ELLE. — S'il te plaît, voyons... je reconnais que ce jeu peut être amusant, mais je ne peux contrefaire la vérité. Tu me l'as offert pour ma fête, accompagné de deux bouteilles de champagne.

LUI. — J'y suis. C'était au printemps...

ELLE. — Non, c'était en novembre. Quel jeu es-tu donc en train de jouer?

LUI. — Peut-être est-ce ma mémoire qui me joue des tours. Et, dis-moi, c'est du champagne français que je t'ai apporté ce jour-là?

ELLE. — Non, de l'indigène.

LUI. — Du « Zarea », alors.

ELLE. — Tu vois que tu t'en souviens!

LUI. — Et, en entrant, je tenais les deux bouteilles d'une seule main?

ELLE. — Naturellement, puisque de l'autre tu tenais le tableau .

LUI. — Et alors tu m'as grondé...

ELLE. — Pourquoi t'aurais-je grondé?

LUI. — Parce que j'avais bu. J'étais un peu gris, en arrivant.

ELLE. — Tu étais gris? Non, je ne crois pas.

LUI. — Mais si, mais si, j'étais légèrement soûl. C'est même pour ça que j'ai complètement oublié cette histoire de tableau...

ELLE. — Je suis absolument sûre que tu n'étais pas gris. Parce que ce soir-là, vois-tu... il s'est passé quelque chose.

LUI. — Ah, oui?

ELLE. — Oh, oui!

LUI. — Quoi donc?

ELLE. — Quelque chose... entre nous deux... Et moi je n'aime pas qu'il arrive certaines choses quand « quelqu'un » est éméché. Mon principe, à moi, c'est la lucidité.

LUI. — Je comprends.

ELLE. — Ce soir-là, tu m'as donné le tableau et nous l'avons accroché au mur. Pas à celui-ci, à l'autre.

LUI. — Bon, alors tout s'explique. J'ai bien vu qu'il y avait quelque chose qui clochait. Voilà pourquoi je ne réalisais pas exactement... A présent, j'y suis. Merci de m'avoir aidé. Vois-tu, ce que j'ai toujours apprécié, chez toi, c'est qu'en toute circonstance tu m'aidais à y voir clair. C'est même pour ça que tu m'attirais.

ELLE. — Rien que pour ça?

LUI. — Est-ce vraiment le moment de parler du reste?

ELLE. — Naturellement. Je n'ai pas peur d'aller au fond des choses, moi. Il y avait un je ne sais quoi dans tes mains, dans tes bras, dans tes épaules, qui ne ressemblait à rien de ce que j'avais connu jusqu'alors.

LUI. — C'est toi qui leur attribuais une valeur particulière.

ELLE. — Ce soir-là, j'ai clairement compris que tout ce qui avait existé dans ma vie avant de te connaître n'était rien et que, d'un seul coup, j'étais mise en présence de celui pour lequel je m'étais préparée en secret pendant des années, l'homme spécialement destiné, pour ainsi dire, à me rencontrer.

LUI. — Tu as ressenti cela, toi aussi? Je croyais que c'était une sensation subjective que j'étais seul à éprouver.

ELLE. — Prends aussi des biscuits, veux-tu? Oui, ce soir-là j'ai compris cette notion qu'on appelle l'unicité, que deux êtres une fois dans leur vie se rencontrent suivant des affinités profondes de leur structure morale.

LUI. — C'est très juste!

ELLE. — Et quand on aime, chez quelqu'un, des choses essentielles, il est certain qu'on peut aussi accepter les autres.

LUI. — Si nous en aimons une partie, nous acceptons le tout, ma chérie. L'amour est un bloc. Tout comme... Tout comme...

ELLE. — Ce soir-là, j'ai beaucoup aimé le tableau de Săpunaru. Parce que j'ai senti qu'il me venait de toi. Comment te dire? Tu en faisais partie.

LUI. — Dans une certaine mesure...

ELLE. — Non, ne t'en défends pas. Les paroles sont menteuses, mais le sentiment ne trompe pas. Alors, tout à coup, le tableau m'a paru très beau, et je ne m'en suis plus séparée.

LUI. — Tout à coup?

ELLE. — Oui, j'en ai eu l'intuition précise. Ce que j'aurais dû remarquer au bout de plusieurs jours a devancé le terme, pour devenir fulgurant. Ça ne t'est jamais arrivé, à toi?

LUI. — Chez moi, le processus a été plus lent. Mais, en échange, quand une chose s'imprime sur ma rétine, elle semble y être *depuis toujours*. Tu comprends?

ELLE. — Bien sûr. C'est justement ce qui nous attache l'un à l'autre, ces deux processeus différents, qui pourtant nous mènent fatalement au même point, et c'est vraiment merveilleux, chéri!

LUI. — Tu es plus intuitive que moi, je l'avoue, Mais quand je regarde ce tableau maintenant, si longtemps après, eh bien, je continue à le trouver excellent. Et, je ne saurais dire pourquoi, j'ai le sentiment de l'avoir vu là *depuis toujours*.

ELLE. — Comme c'est vrai!

LUI. — En entrant, ce jour-là, je le tenais d'une main et les bouteilles de l'autre.

ELLE. — Exactement!

LUI. — Je l'ai posé par terre pour pouvoir mettre les bouteilles sur la table. Ou plutôt, non: j'ai déposé les bouteilles sur la table, puis je l'ai levé à la hauteur de tes yeux, devant derrière et je t'ai dit: « Devine! »

ELLE. — Tu ne m'as jamais dit ça.

LUI. — Si, je te l'ai dit. Pourquoi le nier? Il est vrai que je l'ai dit très bas, rien que du bout des lèvres. Et comme tu regardais le tableau, tu ne m'as pas entendu.

ELLE. — Non, je vais te dire ce que je regardais à ce moment-là, mon chéri. Je regardais ton chapeau, parce que tu ne l'avais pas enlevé, et qu'un filet d'eau dégoulinait le long du bord et tombait sur le parquet.

LUI. — Bien sûr, il pleuvait.

ELLE. — C'est vrai. Tu vois, tu t'en souviens! Et les bouteilles, tu les as mises sur le divan.

LUI. — Parfaitement, sur celui-ci.

ELLE. — Non. Sur un autre, que j'avais avant. Celui-ci, il n'y a pas longtemps que je l'ai acheté.

LUI. — Mais il ressemble à l'autre à s'y méprendre.

ELLE. — Oui... enfin... si tu veux... jusqu'à un certain point... Au fond tu as raison: Pour l'essentiel, on peut dire *qu'il lui ressemble*. Même si les apparences sont, pour ainsi dire, différentes.

LUI. — Alors tu as apporté un marteau, et j'ai planté un clou.

ELLE. — Pas un marteau, un couperet.

LUI. — Ah, c'était un couperet? En tout cas, il faisait office de marteau.

ELLE. — Exactement!

LUI. — Ma chérie! Et j'ai failli me taper sur les doigts. Chaque fois que je veux enfoncer un clou, je me tape sur les doigts.

ELLE. — Donc, tu te souviens!...

LUI. — Bien entendu.

ELLE. — Cela prouve que, tout à l'heure, tu étais un peu fatigué. A moi aussi, il m'arrive d'avoir des moments de fatigue. Et même, parfois, je me demandais sincèrement de qui je l'avais reçu, ce tableau. Mais maintenant, puisque tu l'as reconnu aussi, c'est clair.

LUI. — Sans aucun doute, ma chérie. Puis-je te faire un aveu? Je me souvenais d'avoir offert un jour un tableau, ou quelque chose de ce genre, mais je ne savais plus très bien à qui, et je ne voulais pas faire une gaffe. A présent, me voilà tranquille. Tu vois bien que j'étais un peu ivre, ce jour-là. Je t'en demande pardon.

ELLE. — Tu dois te tromper. D'ailleurs as-tu oublié ce qui a suivi?

LUI. — Ce qui a suivi? Ma foi... je sais que j'ai pris tes deux mains dans les miennes...

ELLE. — Oui...

LUI. — Et puis j'ai posé une main sur ton cou et j'ai commencé à le caresser. Comme à mon habitude.

ELLE. — Ton habitude?...

LUI. — Lorsqu'on était ensemble, bien sûr!

ELLE. — Ah... oui... Tu étais quand même lucide, tu vois.

LUI. — Ensuite j'ai attiré ta tête vers moi et je t'ai embrassée sur les joues, et puis sur la bouche.

ELLE. — C'est exact! Maintenant ça ne fait plus aucun doute!

LUI. — J'ai passé mon bras autour de ta taille...

ELLE. — Quel bras?

LUI. — Heu... le droit...

ELLE. — Non, c'était le gauche.

LUI. — Non.

ELLE. — Bon, j'étais sans doute dans une autre position. Tu dois avoir raison. J'avais peur que tu ne me confondes avec une autre.

LUI. — Il n'en est pas question.

ELLE. — Et ensuite...

LUI. — Ensuite...

ELLE. — Ça suffit, ne dis plus un mot! Tu n'as rien oublié de ce moment unique!

LUI. — Rien, mon aimée. Longtemps, très longtemps, j'ai été obsédé par cette ivresse sans pareil. Je me demandais par quel miracle tu possédais en toi cette essence incomparable, que rien au monde ne rappelle même de loin. Sais-tu lire l'avenir dans le marc de café?

ELLE. — Oui, mais le Nescafé n'a pas de marc.

LUI. — Est-ce que je ne te retiens pas? Tu es peut-être occupée.

ELLE. — Du tout! C'est si bon de pouvoir se retrouver parfois soi-même. Qu'est-ce que tu as là?

LUI. — Je t'ai rapporté, avec un coupable retard, les bouquins que tu m'avais prêtés.

ELLE. — Quels bouquins?

LUI. — Des livres de Stefan Zweig. Tu as oublié?

ELLE. — Bien sûr que non! De Stefan Zweig?

LUI. — Je crois. *Magellan*. C'est de lui. « Navigare necesse est. »

ELLE. — C'est vrai.

LUI. — Un livre admirable. Tout de même, ces Français, ils ont une tradition littéraire solide.

ELLE. — Il s'agit de cette femme, n'est-ce pas, qui s'est suicidée en revenant de Pétersbourg?

LUI. — Quelle femme?

ELLE — Tu ne paries pas du livre que je t'ai prêté?

LUI. — Ah, bon Il ne s'agissait pas préciseé mont de Pétersbourg, mais c'est vrai qu'elle s'est suicidée. Ou plutôt, elle est morte, mais elle avait eu, en effet, l'intention de se suicider. Il me semble, du moins.

ELLE. — C'est bien ce que j'ai dit. Une femme très bizarre. Elle m'a beaucoup plu, cette histoire.

LUI. — En fait... la femme n'apparaît pas, dans le récit...

ELLE. — Je sais, mais elle est quand même présente, au second plan... et c'est justement le mérite de l'auteur, de l'avoir présentée avec beaucoup de discrétion. Un grand écrivain se reconnaît à la façon dont il suggère les choses qu'il évite de dire. Tu n'es pas de mon avis?

LUI. — Que si, entièrement. Ici, l'homme qui navigue...

ELLE. — A vrai dire, ce n'est pas la navigation physique, effective, qui importe, mon amour, c'est l'autre, la navigation morale, qui est réelle, selon moi. Quand on sent qu'on appartient à l'autre, par-delà les circonstances, les moussons, les alizés. Une mer, n'importe qui peut la traverser. Mais l'âme ne s'ouvre que pour l'élu. L'âme est un port où n'aborde qu'un seul navire.

LUI. — Tu me pardonnes, d'avoir tant tardé à te rapporter tes livres?

ELLE. — Bien sûr. Et celui-à, il est aussi à moi?

LUI. — Je suppose, oui.

ELLE. — C'est parfait. Tu ne vas pas me dire que tu ne te sens pas bien chez moi!

LUI. — Jamais je ne me suis senti plus heureux.

ELLE. — C'est naturel. Toutes choses, ici, te connaissent et t'attendent.

LUI. — Et toi aussi?

ELLE. — Pourquoi pas? Si tu as chaud, tu peux enlever ton veston. Veux-tu que je t'apporte des pantoufles? Ce sont les tiennes.

LUI. — Les miennes?

ELLE. — Il y a longtemps que tu les as laissées ici. En 63.

LUI. — En 63, j'habitais la province.

ELLE. — Alors je me suis trompée de chiffre. Je m'embrouille toujours dans les chiffres, moi. Jamais je n'ai été douée pour les maths.

LUI. — C'est surprenant, ma chérie, tu étais une mathématicienne hors ligne.

ELLE. — Tu te fiches de moi?

LUI. — Au contraire, c'est toi qui me fais marcher, avec ces pantoufles.

ELLE. — Chéri, si tu ne tiens pa à t'en souvenir, je ne voudrais pas t'y obliger. Tu as sans doute une autre liaison, maintenant. Moi, tu sais, je voulais seulement t'offrir un café.

LUI. — Ah, mais non! Je tiens plus que jamais à me souvenir. Vois-tu, aucune femme au monde ne m'a donné des émotions plus vives et plus subtiles que toi. Quand nous nous sommes aimés, alors, à Jassy...

ELLE. — A Bacău. C'était magnifique!

LUI. — Et lorque ta tante est venue à l'improviste...

ELLE. — Tu veux dire ta fiancée...

LUI. — Peut-être bien.

ELLE. — Elle nous a dit que si nous ne voulions pas nous marier...

LUI. — Non, elle a dit que *si* nous voulions nous marier...

ELLE. — Possible. Elle nous a dit, en tout cas, quelque chose. C'est alors que nous avons acheté ces pantoufles.

LUI. — Permets-moi d'en douter. Je suis reparti aussitôt, par le train de nuit.

ELLE. — Tu es resté encore toute une journée, jusqu'au surlendemain matin.

LUI. — Peu importe. Ça a été délicieux. Et nous avons mangé des mandarines, deux kilos, tu te souviens?

ELLE. — Je sais que je me suis donné une indigestion. Mais quand ...ou bien, attends, j'ai peut-être eu quelque chose au nez...

LUI. — Quelque chose au nez?

ELLE. — Au fait, n'est-ce pas plutôt toi qui as eu quelque chose au nez?

LUI. — Je ne crois pas.

ELLE. — Pourtant quelqu'un a eu je ne sais quoi au nez. Je veux dire l'un de nous, bien sûr.

LUI. — Au nez, tu en es sûre?

ELLE. — Oui.

LUI. — C'est possible... oui... au fond... il me semble bien avoir eu quelque chose de ce genre. Ou peut-être quand j'étais gosse. Mais je suis sûr, à présent, d'avoir eu quelque chose au nez.

ELLE. — Tu vois bien, mes sens ne me trompent jamais, mon amour chéri.

LUI. — C'est ça, apporte-moi mes pantoufles. Excellente idée!

ELLE. — Il faut que nous nous retrouvions comme alors. Tu crois que c'est difficile?

LUI. — Pourquoi serait-ce difficile? Nous sommes entourés de choses qui nous connaissent, qui sont à nous. Nos corps se connaissent...

ELLE. — Comme c'est bien!

LUI. — Nos cœurs aussi. Et ils se reconnaîtront toujours, quoi qu'il arrive. Viens près de moi. Toi, tu es un esprit lucide.

ELLE. — Oui, mon amour chéri.

LUI. — Et une sentimentale.

ELLE. — Oui, mon amour chéri.

LUI. — Avec toi, les choses sont toujours parfaites, claires, uniques.

ELLE. — Oui Ady, mon amour.

LUI. — Pourquoi m'appelles-tu Ady? Tu ne m'as encore jamais donné ce nom-là.

ELLE. — Parce que je le trouve très bien, ce nom, très joli.

LUI. — Bon, mais moi, je m'appelle Valentin.

ELLE. — Tant mieux. C'est un nom admirable.

LUI. — Alors, pourquoi m'appeler Ady, ma chère petite Valy?

ELLE. — Mon amour, tu plaisantes. Tu sais pourtant bien que mon nom n'est pas Valy, mais Adriana.

LUI. — Tant mieux, ma chérie. C'est un nom colossal. Oh, mais dis donc, ce que tu embrasses bien! C'est fantastique.

ELLE. — On croirait naviguer. Je te remercie de m'avoir fait cadeau de ce Zweig!

LUI. — Je te félicite du tréfonds de mon cœur d'avoir accepté ce Săpunaru des grands jours!

Elle. — On se croirait de nouveau à Turnu Severin, n'est-ce pas, mon Gore adoré?

LUI. — Tu veux dire à Turda, ma petite Sylvia! Ma folle passion.

ELLE. — Arrête, arrête, tu es fou! Où allons-nous, de ce train? Tu veux encore une tasse de café?

LUI. — Impossible. On m'attend à cinq heures.

ELLE. — Moi aussi, j'ai invité quelqu'un à prendre le thé chez moi. Mais je ne sais plus qui. Allons, tu dois partir, mon seul amour, il ne doit pas te surprendre ici.

LUI. — Je file, mon trésor, sinon je risque d'être en retard.

ELLE. — Et les pantoufles?

LUI. — Je devais restituer je ne sais plus quoi à je ne sais plus qui.

ELLE. — Et moi, recevoir je ne sais quoi de la part de je ne sais qui...

LUI. — Tout cela n'est pas très clair, excuse-moi. Il me semble, d'ailleurs, que je me suis trompé d'adresse.

ELLE. — Je crois aussi qu'on s'est trompé de mois.

LUI. — Ou d'année.

ELLE. — Ou de vie.

LUI. — Adieu, ma chérie.

ELLE. — Dépêche-toi. Il me semble que je l'entends venir.

LUI. — Ce sont peut-être seulement mes pas qui s'éloignent.

ELLE. — Peut-être pars-tu pour aller chez moi.

LUI. — Tu n'habites donc pas ici?

ELLE. — Mais non, ici c'est chez toi.

LUI. — Depuis quand?

ELLE. — Depuis que je te connais. Depuis que nous avons échangé nos logements.

LUI. — Alors, pourquoi dois-je m'en aller?

ELLE. — Je ne sais pas.

LUI. — Alors pourquoi suis-je venu?

ELLE. — Je n'en sais rien. Probablement pour prendre un café. En général, je prépare un excellent Nescafé.

En français par CONSTANTIN BORĂNESCU

M A R I A F Ö L D E S

(n. 1925). Auteur de nombreuses pièces de théâtre dont nous mentionnons: l'Accident, Qu'il est court l'été, Jours quelconques, le Traître est le septième. *Elle écrit aussi des récits et des nouvelles.*

De Profundis

Un intérieur moderne. Une applique est allumée. Un homme — la quarantaine — est allongé sur le canapé, en train de lire. La sonnerie du téléphone se fait entendre. Il soulève le récepteur.

L'HOMME. — Allo! Oui, c'est moi. Salut, vieux, quoi de nouveau? Bon dieu! Quand ça? *(Une pause)* Oui, il fallait s'y attendre. Et pourtant... Je ne trouve rien à dire, mon vieux... Que ça vaut mieux pour lui? Ou toute autre formule aussi banale? Ce n'est pas vrai, rien n'est vrai... Je crois qu'il aurait préféré se trouver à l'heure actuelle sur la Riviera que sur un catafalque. Oui, tu as raison. Sûr et certain. Oui, je sais, tout le monde le savait, d'ailleurs. Il était gravement malade, depuis longtemps. Mais crois-moi, mon vieux, il méritait mieux. Un grand amour, par exemple. Maintenant ça n'a plus aucune importance. Je l'aimais bien... enfin... ça suffit comme ça... je crois que je vais me mettre en colère. Non, cette affirmation n'est pas déplacée, à mon sens. On ne commande pas à ses sentiments. Je te dis ce que je pense. Salut! Une autre fois, donne-moi de meilleures nouvelles. Salut! Hein? Quoi? Une nécrologie? Moi? En voilà une idée! Pourquoi pas? D'abord parce que ce n'est pas mon genre. Qu'est-ce que j'ai dit? *(en scandant chaque syllabe)* J'ai dit que *ce n'était pas mon genre!* Oui, oui, tu as parfaitement compris. Pourquoi pas? D'abord, il faut être un écrivain, pour ça. Je suis un dramaturge, c'est tout à fait différent. Des grands mots! J'ai un style âpre, brutal, naturaliste si tu veux! Il faut ici des paroles émouvantes, même si elles ne sont pas entièrement sincères, crois-moi. Il avait de l'humour, mon vieux. Qu'est-ce que tu veux? Une nécrologie humoristique? Ça lui aurait plu, ma foi, il était capable d'écrire sa propre nécrologie, et il aurait composé quelque chose de... formidable...

s'il en avait eu le temps... Non, non, je ne plaisante pas, je parle sérieusement, très sérieusement. Tu vois bien qu'en ce qui me concerne, je n'en suis pas capable. Précisément parce que nous étions de bons amis. Oui, c'est un grand honneur, et je t'en remercie, mais adresse-toi à quelqu'un d'autre. Et maintenant je te laisse, mon vieux, j'ai un travail fou, salut. Crois bien que je regrette, je regrette de tout cœur... Je t'en prie, n'insiste pas, j'ai dit non... c'est non! Pardon? Tu dis que devant la mort, au moins, chacun doit apporter le témoignage de son amitié?! C'est épatant, il n'y a rien à dire. Je ne savais pas que tu avais de moi une si bonne opinion. D'où je l'ai pris? De ton « au moins ». Je t'ai déjà dit que je n'entends rien aux grands mots. Bon, ça va, on n'en parle plus. Aucun malentendu, c'est clair, je ne m'occupe pas de nécrologies. Une fois n'est pas costume ? Bravo ! C'est gentil de ta part de ne pas m'en demander une douzaine, d'un seul coup... *(pause)* Je comprends... *(pause)* Je comprends... D'accord, mon vieux! Je l'écrirai. Quand? Pour demain matin? *(tout bas, comme pour lui-même)* Encore une nuit blanche. Ce que j'ai dit? Oh, rien. C'est entendu... Non, je ne te fais pas de reproches. Mais j'espère que tu n'y reviendras pas de si tôt. Je le reconnais, mon vieux, tu n'as pas cherché à m'influencer, à me contraindre. Devant la mort, il faut apporter le témoignage de notre amitié. Ça sonne bien. Je vois. Deux ou trois pages? Un instant... *(il allume une cigarette)* Combien? Moins d'une demi-page? Et de quoi faut-il parler? Oui, je vois. De son œuvre, de la place qu'il occupe dans l'histoire de la littérature, oui, quelque chose de sobre, bien sûr. Je comprends... Et sur lui, sur l'homme lui-même? Une demi-page aussi? Bien sûr, quelque chose de sobre... C'est bien ce que j'avais compris, une demi-page. Ah, ah!! Tu as bouclé le journal et tu as laissé la place en blanc? Comment pouvais-tu savoir la place qu'il me faudrait pour parler de lui? Aha!! C'est tout ce qu'on lui a accordé! Je vois. Le rédacteur en chef. Oui, il doit bien savoir ce qu'on doit aux vivants et aux morts... Non, mon pote, je ne fais pas de polémique, je n'en ai aucune envie... J'ai compris, vous aviez déjà fait la mise en page... Dis-moi, s'il te plaît, franchement, il vivait encore quand vous avez fait la mise en page? Non, je ne suis pas cynique, mon vieux, juste un peu nerveux, je te l'ai déjà dit, j'ai la phobie de la mort, depuis vingt ans, j'ai été plusieurs fois interné à la psychiatrie. Et maintenant, laisse-moi, s'il te plaît. Je vais écrire, je... Le courrier viendra le prendre demain matin? D'accord, une page et demie... Pas une ligne de plus? Pourquoi diable n'ai-je pas appris les mathématiques? J'avais du talent, oui, oui, j'avais du talent pour les mathématiques... Salut, vieux, maintenant laisse-moi tranquille, je dois écrire cette nuit une notice nécrologique sur mon ami... D'accord, oui, c'est d'accord, tu es content? Je m'y engage, j'en prends l'engagement, j'en prends l'engagement solennel, une page et demie. *(Il raccroche le combiné. La lumière s'éteint. Quand l'électricité est rallumée — il règne le plus grand désordre dans la chambre, tout est bouleversé, des papiers froissés traînent par terre. C'est le matin. La table est jonchée de mégots de cigarettes et de tasses à café. L'homme est en pyjama. La sonnerie du téléphone se fait entendre.)*

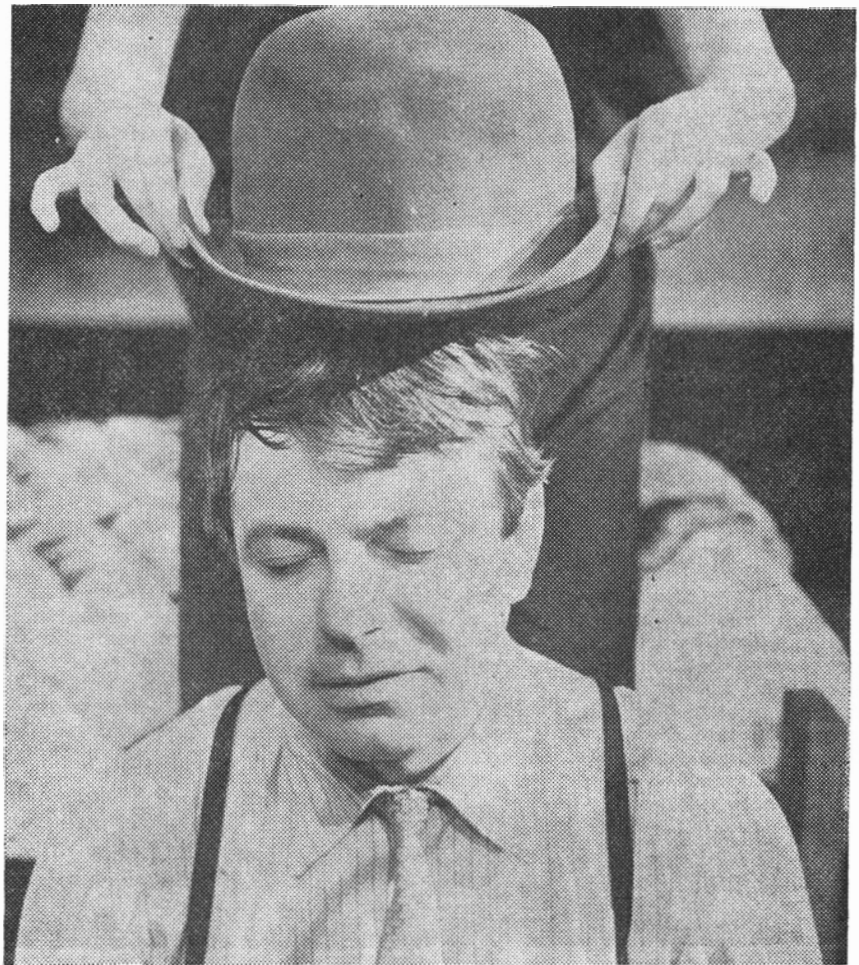
Oui, c'est encore moi, mon vieux. Eh bien, tu es content? Tant mieux. Tu dis qu'il est bien tourné? Je crois bien. Tu sais, l'idée m'est venue qu'il pourrait l'entendre... C'est-à-dire que je l'ai écrit comme s'il pouvait m'entendre, et j'ai voulu que ça lui plaise... tu comprends? Mais, tu peux m'en croire, j'ai passé une nuit épouvantable... Je crois bien que dans moins d'une semaine, je devrais retourner à la psychiatrie. Mais il ne s'agit pas de moi maintenant. Je suis content qu'elle te plaise. Je te demande pardon... si j'ai bien compris, tu veux envoyer la voiture me prendre? Quelques petites modifications? Non, pas question. Hein? Quelles espèces de modifications? Non, je ne peux pas venir, je suis fatigué. Tu crois qu'on peut arranger ça au téléphone? D'accord, tu peux commencer! *(il crie)* Biffer le passage « toute sa vie, il aspira à faire partie de l'Union: ce souhait venait ces jours-ci d'être exaucé! Qu'il repose en paix!... » J'ai écrit ça? C'est intéressant... Je ne me rappelle plus, j'ai eu une nuit épouvantable. J'ai écrit ça? Eh bien, il n'y faut rien changer. Qu'est-ce qui cloche là-dedans? D'abord, qu'il n'était

pas considéré comme une personnalité marquante... je vois, je vois. *(Il crie)* Je ne prends pas de notes, je ne suis pas encore sénile. Ils l'ont admis à l'Union parce qu'il était gravement malade? Sans vouloir t'offenser, l'Union fourmille de crétins qui crèvent de santé... Il avait beaucoup de talent, il méritait mieux... Aha, je comprends, il ne figure pas parmi les morts de l'Union? Tu sais quoi? tu pourrais le faire transférer aux syndicats... Je fais des plaisanteries de mauvais goût? Mais tu viens de me dire que l'Union ne veut pas répondre des funérailles. Alors, qui en répondra? A qui appartient-il? A qui? J'ai trouvé. Je le prends. Pour mon usage personnel, individuel, il est mort dans mon secteur privé. C'est mon ami, dont la mort ne saurait me séparer. C'est ce que je vais écrire. J'arrangerai ça. Envoie le commissionnaire. J'écrirai que sa mort me touche, et ne touche que moi, que j'attachais un grand prix à son activité. Et ce qui importe davantage, c'est qu'il m'appartient. Non, je ne plaisante pas, je l'accepte, il m'appartenait et continue de m'appartenir. Renvoie le manuscrit. Je te fais des difficultés? Moi je ne veux pas vous faire des difficultés. Si je voulais quelque chose je voudrais le faire vivre! Alors vois-tu les mots!... Aha, mon style n'est pas en cause... Ça rend la chose encore plus difficile. Tu dis que vous en avez discuté au sein du comité de rédaction, oui, je vois... et aussi avec l'Union des Ecrivains... et que tu as demandé une audience au ministre. A quel sujet? Ah, vous ne voulez pas en porter la responsabilité? Alors il faut préciser, mon vieux! C'était un homme trop effacé, trop dénué d'importance pour votre revue. Mais c'est vous qui avez laissé la place en blanc, c'est vous qui m'avez fait passer une nuit blanche, et c'est encore vous qui m'obligez à vous le dire. Vous m'avez offert l'occasion d'attraper une crise de nerfs. Et à présent, vous avez l'audace de prétendre que le mort était un personnage trop effacé pour qu'on en parle? L'Union refuse de se charger des funérailles? Très bien. Alors que faut-il écrire? Qui le regrette? Un groupe de camarades? Tu dis que mon article est trop louangeur? T'as raison! Il faut le critiquer, mon vieux, le détruire! Je n'ai rien contre. Qu'est ce que tu veux de plus? Que je remanie mon article ou bien que j'y renonce? Vous n'avez pas besoin de notice nécrologique, c'est ça que tu cherchais à me dire?! Eh bien, tu as gagné la partie. J'y renonce. J'y renonce entièrement. Je ne vous l'ai pas demandée, je n'en avais pas besoin, je voulais qu'il vive, entends-tu, qu'il vive?! Je n'aime pas la mort. Mais la mort a fait son choix, et moi je n'ai pas eu de choix, et devant la mort chacun doit prouver son amitié. Ce n'est pas moi qui vous ai choisis! Oui, tu as parfaitement compris! Vous, que le diable vous emporte! *(Il raccroche le combiné, pause. Nouvelle sonnerie, il soulève le combiné.)* Qu'est-ce que tu veux encore? Tu as encore des nouvelles à m'apprendre? Vous avez pêché entre temps un plus gros poisson pour le mettre en page? Quelqu'un est-il mort au cours de ces dix dernières minutes? Vous avez finalement trouvé un mort fameux, un personnage important que vous me donnerez en charge? Aha, tu voulais m'informer que le ministère, lui non plus, ne veut pas en prendre la responsabilité? Eh bien, alors, il faut renoncer à la notice nécrologique. Y renoncer tout à fait. Tu ne penses pas que je vais me cramponner à une malheureuse notice nécrologique, non?... Comment? *(il pleure)* Tu crois que je pleure mon article? *(sanglotant)*... que je regrette de ne pas le voir publié? *(pause)* Qu'est-ce que tu veux de plus? Je me rends à vos vues. Je mesure parfaitement son degré d'importance, je sais qu'il n'y a pas de place pour lui dans votre revue, qu'il ne le mérite pas, tu as bien raison. Ça me fait penser à un marchandage de moutons... Sa place était là-bas, sous l'air libre, mon vieux. Il a marchandé pendant six heures et demie pour acheter un agneau qu'on voulait après couper en deux, comme il jouissait du paysage, de la vue de la foule, de l'animation, et moi je suis comme lui, je n'aime pas votre revue, j'aime le marché en plein air, j'aime respirer et marchander six heures et demie pour une moitié d'agneau. Qu'est-ce que tu cherches à sauver? Les lignes que j'ai écrites, mon œuvre? Non, non, mon vieux, je ne veux plus en entendre parler, jette tout cela aux cabinets, et voilà tout. Je ne suis pas cynique, mon vieux, je n'ai pas la moindre envie de passer pour un cynique, j'ai bien compris, j'ai compris que vous aviez décidé définitivement et sans retour qu'il ne représentait pas une

personnalité assez importante pour que votre revue exprime ses regrets. Pas de lamentations. Mais quant à m'associer à vos turpitudes, je n'y tiens pas. Que faire? Je pourrais envoyer mon article au journal local? Ou bien au tambour de ville? *(il explose)* C'est ça que tu veux? Mon article te touche à un point sensible? Il offense ton amour-propre?... *(il enroule le fil du téléphone autour de son cou)*... Alors écoute: j'en suis au désespoir... je vais me pendre — oui, maintenant, tout de suite avec les fils du téléphone!... Non, je ne plaisante pas, j'ai commencé, j'enroule le fil autour de mon cou. Oui! je parle sérieusement, je regrette que vous ne disposiez pas d'un vidéophone, tu aurais l'occasion de voir comment on meurt. De voir un mort. Un mort, je l'espère, digne des pages de votre revue. Un écrivain mort que l'Union pourra honorer d'une nécrologie d'une page et demie! Sensationnel, mon vieux! Sensationnel! Une page et demie écrites de sa main... Tu n'auras que le nom à changer, mon vieux... Pourquoi je n'ai plus de voix? Parce que j'étouffe. J'ai commencé, et je serre de plus en plus fort! Mais j'ai encore quelques recommandations à faire, du point de vue rédactionnel, je n'ai pas encore fini... Non, je ne plaisante pas, écoute-moi, s'il te plaît... mes forces m'abandonnent... Donc, tu ne fais que changer le nom, seulement le nom, le reste peut rester tel quel. J'ai dit, je dis... le nom seulement... j'ai dit... tout le reste, tout ce que j'ai affirmé, les qualificatifs... J'ai choisi... son amitié. Voilà ce que j'ai choisi: lui! Pas vous... pas vous en tout cas *(de plus en plus étouffé)* pas vous!... *(le combiné lui échappe, il resserre fortement le fil du téléphone et s'écroule)*.

Rideau

En français par NELLY FLORESCU



Octavian Cottescu (Déméter) dans *Le chapeau sur la table de nuit* de Teodor Mazilu

TEODOR MAZILU

(n. 1930). Nouvelles:
Insectier de poche *(1956)*,
la Galerie des hableurs *(1957)*,
Une promenade en barque *(1964)*,
l'Eté sur la véranda *(1966)*.
Romans: la Barrière *(1959)*,
Ces jours et ces nuits *(1962)*.
Pièces de théâtre:
le Sots au clair de lune *(1962)*,
Somnolente aventure *(1964)*,
Ces hypocrites fous.
Pièces en un acte:
l'Inondation,
Don Juan meurt
comme tous les autres,
Une fête princière,
Une promenade en
barque, la Cicatrice,
le Chapeau sur
la table de nuit,
Cercle vicieux, *etc.*

Le Chapeau sur la table de nuit

DEMETER *(se parlant à lui-même)*.—Eh bien oui, là, je le reconnais, je reconnais que je suis un idiot. On pourra désormais me traiter d'idiot, je serai d'accord. J'ai reconnu que mes travaux scientifiques n'ont aucune valeur. Qu'est-ce que j'ai encore reconnu? J'ai reconnu avoir été un Don Juan, stupide perte de temps dont j'étais fier... Mais je ne suis pas un saint, ça non, alors, je ne suis pas un saint, la franchise a des limites. J'ignore à quoi diable ça peut me servir, mais je veux avoir un secret à moi. Je ne veux pas reconnaître que j'ai oublié mon chapeau sur la table de nuit. C'est mon droit, après tout. Je reconnais n'importe quoi, mais ça je ne peux pas le reconnaître, ça dépasse mes forces. Je reconnaîtrais plus facilement un crime, que de reconnaîre ce fait, simple comme «bonjour» et indiscutable, que le chapeau se trouve sur la table de nuit. Comment pourrais-je reconnaître que mon chapeau est sur la table de nuit? Ce serait pure folie. Non, plutôt la mort *(Il fixe son regard comme malgré lui à l'endroit même où gît le chapeau)*. En cette nuit terrible, j'ai dû placer le chapeau sur la table de nuit. Je ne suis pas obligé d'avouer où j'ai mis mon chapeau. Je fais semblant de ne pas le savoir. Au fond, chacun pose son chapeuu où bon lui semble. Je n'ai de compte à rendre à personne. Pourquoi vous en prenez-vous à moi, à mon âme, à mon chapeau?

LA MÈRE. — Bonjour, Déméter

DEMETER. — Bonjour, maman.

LA MERE. — Je suis venue te voir, Déméter. Je suis allée chez le marchand de bois, et j'ai eu l'idée de passer chez toi, pour voir ce que tu deviens. J'ai toujours aimé tirer deux lièvres à la fois.

DEMETER. — Je ne me sens pas très bien. Je pensais faire un bout de promenade.

(Il s'habille)

LA MERE. — Mais que diable as-tu fait de ton chapeau? Pourquoi vas-tu nu-tête?

DEMETER *(répétant ahuri)*. — Où est mon chapeau? Je ne sais pas où est mon chapeau.

LA MERE. — Ne fais donc pas le gamin étourdi. Pourquoi vas-tu nu-tête? Tu n'est jamais allé nu-tête. Même lorsque tu es venu au monde, tu portais un chapeau de feutre sur la tête. Toi, tu n'es à ton avantage qu'un chapeau sur la tête. Le béret non plus ne te sied pas. Quant au bonnet, n'en parlons plus, c'est affreux. T'es-tu jamais regardé dans une glace portant un béret? Ta coiffure fait pitié.

DEMETER *(hystérique)*. — Mensonges! Je n'ai jamais porté de chapeau. D'où sortez-vous cette niaiserie?

LA MERE. — Tu as le front de me démentir? Combien de fois n'ai-je pas donné de mes propres mains ton chapeau à repasser? Combien de fois ne t'ai-je pas fait cadeau d'un chapeau. Sans chapeau tu n'es pas mon fils. A quoi bon cacher ton chapeau? *(Pathétique)*. Mon cher garçon, à moi tu peux dire la vérité. Moi je comprendrai et ne te condamnerai point. Je t'en prie, dis-moi où tu as caché ton chapeau. Je suis ta mère, après tout, ça n'a aucun sens de faire le cachottier. Une mère a le droit de savoir où sa progéniture a caché son Borsalino.

DEMETER. — Je n'ai jamais porté de chapeau. Vous vous êtres forgé une fausse image de moi, l'image d'un individu débrouillard, le chapeau sur l'oreille, qui traverse la vie en sifflotant, en pinçant les jeunes filles, en faisant des rêves de gloire. Vous vous êtes forgé cette image stupide et ne voulez y renoncer pour rien au monde. Maman, comprenez-moi! Je n'ai jamais porté de chapeau. Oublions tout cela. Est-ce qu'il est impossible de l'oublier?

LA MERE *(ferme la porte d'un geste dramatique)*. — Une chose pareille ne saurait s'oublier. A partir de ce moment, tu n'es plus mon fils. Je sais bien, c'est une décision douloureuse, mais je prierai le bon Dieu de me soutenir. Je parviendrai à surmonter cette dure épreuve. Jusqu'au jour où tu me diras où tu as caché ton chapeau, je ne veux plus rien savoir de toi. J'aimerais mieux te savoir mort coiffé de ton chapeau, que vivant mais nu-tête.

DEMETER *(seul)*. — Je croyais que ma mère se montrerait plus compréhensive. Au fond, en quoi est-ce que cela la regarde si je porte sur ma tête un chapeau ou un frigidaire? Pourquoi veut-elle savoir où est mon chapeau? Je sais bien, quand j'étais enfant, elle avait cette sacrée habitude de m'espionner au nom d'un avenir en or. « Dis tout à ta mère. » Mais on ne peut pas tout dire, à personne. Chacun a le droit d'avoir son secret. Au moins un. Eh bien, par le diable, je ne dirai à personne où j'ai caché mon chapeau. Au risque de m'aliéner tous mes amis. Je m'en fiche. Je ne sais plus moi-même où j'ai caché mon chapeau. Si, je le sais... *(à genoux)*. Mon Dieu, aidez-moi à oublier où j'ai caché mon chapeau.

UN AMI *(d'une évidente intransigeance, car dès qu'il ouvre la porte, il va droit au fait)*. — Déméter, Déméter, tu étais là. Je suis ton meilleur ami, je t'estimais, je te faisais confiance. Dis-moi, Déméter, où as-tu caché ton chapeau? Je te le demande au nom de notre amitié.

DEMETER. — Ça c'est une bagatelle, mon vieux. T'ai-je jamais demandé où tu as caché tes chaussures?

L'AMI. — Déméter, ne plaisante pas avec cette histoire, ce n'est pas de la blague. Nous sommes tous concernés par la question de savoir où tu as caché ton chapeau. On ne peut rester indifférent quand un autre a caché son chapeau. C'est une affaire qui intéresse tout le monde au même titre: le chapeau d'un tel est le chapeau de tous. Demande-moi ce que tu voudras et moi je te répondrai d'une manière précise. Je n'ai rien à cacher, moi.

DEMETER. — Moi si, j'ai quelque chose à cacher.

L'AMI. — Il faut être pur, ne rien dissimuler. Demande-moi n'importe quoi, et tu verras que je n'ai aucun secret vis-à-vis de toi. Si tu veux, faisons un essai: je te raconterai tout par le menu, même ce que j'ai mangé à mon petit déjeuner. Pourquoi garder un secret? A quoi bon des secrets? Moi, j'ai le cœur sur la main. Je me confesse n'importe quand, sans aucun effort. J'ai fouillé tous mes recoins, et j'ai constaté avec une joie divine que j'étais vide, que je n'avais rien à cacher. Alors toi, pourquoi as-tu quelque chose à cacher, Déméter? Si tu ne veux pas dire où tu as caché ton chapeau, un autre ne dira pas ce qu'il pense faire pour ses vacances d'été, un autre passera sous silence la coopérative où il se fait faire la barbe.

Et où irons-nous, Déméter? Où cela nous mènera-t-il?

DEMETER. — Cela ne nous mènera nulle part.

L'AMI. — Dis-moi, où as-tu caché ton chapeau?

DEMETER. — Je n'ai jamais porté de chapeau.

L'AMI. — Déméter, ne dépasse pas la mesure. Depuis que tu vas nu-tête, tu es un autre homme. Tout le monde sait que tu portais un chapeau et que cela t'allait bien. Même les femmes t'aimaient davantage pour ton chapeau que pour ton charme personnel. Comment peux-tu nier l'évidence? Je suis ton meilleur ami. Moi je t'ai pourtant dit où j'avais caché mes godasses. Alors? Pourquoi ne veux-tu pas dire où tu as caché ton chapeau!

DEMETER. — Mais je n'ai jamais porté de chapeau?

L'AMI. — Le devoir d'un véritable ami, d'un citoyen honorable et intègre, son premier devoir est d'avouer où il a caché son chapeau. Tout part de là. Si tu ne veux pas le faire, alors je te retire mon estime. Je ne peux être l'ami d'un homme qui n'avoue pas où il a caché son chapeau.

(Changement subit).

Mon petit vieux, tu vas te mettre dans un pétrin, dont tu ne pourras plus sortir. C'est moi qui te le dis. Tu te mettras à genoux devant moi, ton chapeau sur la tête. Tu me prieras de te l'enfoncer jusqu'aux oreilles.

DEMETER *(allumant une cigarette).* — Je n'ai jamais porté de chapeau. *(Après avoir fermé la porte, il décroche le téléphone)* — Oui, c'est moi. Mais d'où savez-vous que j'ai caché mon chapeau? *(Il raccroche violemment).* Tout le monde veut savoir où j'ai caché mon chapeau. Comme si c'était Dieu sait quel grand événement! Tout le monde se tourmente au sujet de mon chapeau. Le diable seul peut savoir en quoi ça les regarde. Ils ne se demandent pas, eux, où ils ont caché leurs caleçons, ils ne se demandent pas où ils passeront leurs vacances d'été, ils ne se demandent pas qui était Socrate, ou avec qui leurs femmes les trompent, eh non, ils veulent savoir où j'ai caché mon chapeau. Moi je n'ai jamais demandé à personne où il avait caché son chapeau. C'est quelque chose de sacré, un secret, le seul soutien qui me reste. Oh oui, je sais bien ce que disent les philosophes! Ils disent qu'il ne faut compter que sur soi-même, ne pas se nourrir d'illusions et ne pas s'égarer à la suite de qui que ce soit, qu'il ne faut s'accrocher au cou de personne et jeter au loin toutes les béquilles... J'ai avoué, j'ai ouvert mon âme comme une fleur. Il n'y a qu'une chose que je n'avouerai pas: c'est l'endroit où j'ai caché mon chapeau. Ça, je ne l'avouerai jamais. Au grand jamais. Même si je devais être enchaîné. Même acculé au mur d'exécution, je ne dirai jamais où j'ai caché mon chapeau. Le fait est que je ne sais pas moi-même pourquoi je ne veux pas l'avouer, d'où me vient cette stupide décision. C'est vrai, ça. Pourquoi est-ce que je ne veux pas avouer où j'ai caché mon chapeau, pourquoi est-ce que je contrarie inutilement ces pauvres gens? Serait-ce par besoin de défendre quelque chose, de créer un mystère qui n'existe pas et de défendre ce mystère inexistant, comme une lionne défend ses lionceaux? Serait-ce le dernier soutien, la dernière espérance stupide? Et les hommes pourraient-ils me ravir jusqu'à cette espérance idiote, cette dernière fierté vaine et ridicule? Je sais bien ce que vous voulez. Vous voulez que je vous dise où j'ai caché mon chapeau. Ça, jamais! Je vais même l'oublier. Petit à petit, j'oublierai tout. J'oublierai que j'ai été un homme, j'oublierai que j'ai eu une tête, j'oublierai que je portais un chapeau. Et quelque part, au fond de mon âme, je ressens une folle volupté à avouer où j'ai caché mon chapeau... Avouer où j'ai caché mon chapeau et mourir... Quelle histoire idiote et terrible. Je ne verrais alors rien que des neiges et des vergers de cerisiers. Au diable tout cela! Au fond pourquoi s'obstiner? Mais avoue donc, vaurien, où tu as caché ton chapeau. Avoue tout, chameau, et meurs! Reconnais que tu es pareil aux autres, égoïste, renfermé et hypocrite. Reconnais que tu n'as recherché dans la vie que le plaisir, les voluptés de la chair, les jouissances de la lecture et de la vérité. Mets ton chapeau sur la tête et va-t-en aux enfers. Non, je n'avouerai pas où j'ai caché mon chapeau *(avec un effort encore plus héroïque)* Je n'avouerai jamais où j'ai caché mon chapeau!

LA BALLERINE. — Je t'ai dit que je viendrai. Me voici! C'est gentil chez toi.

DEMETER. — La lumière te gêne-t-elle?

LA BALLERINE. — Non. Je me sens très bien avec toi. Tu permets que j'ouvre la radio?

J'aime la musique la nuit... Si tu veux, tu peux me raconter ta vie, les années d'école, la grand-mère à la campagne, j'écouterai tout, je me suis habituée à écouter et à m'émouvoir. Oh! enfin, l'amour et le silence... J'ai vécu dans un vacarme continuel et fade. Sans amour tout va à vau-l'eau, tout est insipide et stupide et au fond les choses n'ont même pas d'existence réelle... L'amour sans affection, cela n'existe pas. Quel immense ennui, quelle stupide pédanterie! Mon chéri, je te remercie d'exister... *(brusquement)* Ecoute, mon amour, pourquoi ne veux-tu pas me dire où tu as caché ton chapeau?

DEMETER *(comme réveillé d'un beau rêve)*. — Comment sais-tu que j'ai porté un chapeau?

LA BALLERINE. — Quelle question puérile! Comment j'ai appris que tu portais un chapeau? Mais je suis une femme, Déméter, et cela suffit. Dès que je t'ai vu je m'en suis rendu compte: Cet homme a porté chapeau. Ton passé se lit sur ton visage, sur tes mains, partout. Une femme m'a dit que le chapeau te va à merveille. A moi tu peux avouer où tu as caché ton chapeau. Moi non plus je ne t'ai rien caché. Même ma liaison avec le jurisconsulte, je ne te l'ai pas cachée. Pourquoi m'idéaliser? Tu te tais? Tu es pareil à tous les autres hommes. Tous vous promettent une villa à Sinaïa et un amour éternel; tous vous promettent voiture et tendresse. Tous vous promettent des excursions à l'étranger, mais aucun d'eux ne veut avouer où il a caché son chapeau. Aucun. Non, tu ne peux pas me faire un coup pareil... Mon chéri. A moi tu peux bien me dire où tu as caché ton chapeau. Tu verras comme tu seras beau, coiffé de ton chapeau.

DEMETER. — Tu ne m'aimes pas, chèvre hypocrite... Si tu m'aimais, tu ne me demanderais pas où j'ai caché mon chapeau. Tu es pareille à toutes les autres femmes. La même sécheresse, la même sombre douceur commandée par l'intérêt.

LA BALLERINE. — Tu mens, salaud. Le chapeau est sur la table de nuit. Eh oui, je ne suis pas ta femme pour me laisser embobiner par des discussions humanistes. Avec moi ça ne prend pas *(elle saisit par les épaules Déméter abasourdi, le poussant vers la table de nuit)*. Tu croyais pouvoir te cacher de moi? A quoi peut bien servir l'amour alors, sinon à recueillir des informations? Avoue ta défaite. Moi je ne serre dans mes bras que les déshérités de la vie. Il faut bien reconnaître également cette vérité dernière. Il faut te débarrasser aussi de ce dernier secret. Le chapeau est sur la table de nuit. Reconnais-le, Déméter.

DEMETER *(ne voulant pas céder, tombe à genoux)*. — Mon amour, mon espoir, ma tranquillité. Tu me connais bien, toi, tu m'as aimé, tu sais bien que je n'ai jamais porté de chapeau. Au fond, tu es seule à savoir que je ne portais pas de chapeau. Alors, pourquoi veux-tu me détruire? Pourquoi veux-tu me faire reconnaître un mensonge? Je ne peux pas avouer où j'ai caché mon chapeau. Cela signifierait la fin, la mort pour moi.

LA BALLERINE *(le poussant jusqu'à la table de nuit)*. — Tiens, le voilà ce chapeau, il est sur la table de nuit. Tu le vois? Regarde-le! Admire-le! Comme il t'ira joliment! Les femmes t'aimeront à nouveau, tes amis auront de l'estime pour toi. Allons, ne fais pas l'idiot, mets ton chapeau sur la tête. *(Déméter, avec des mouvements lents, cherchant à éviter cette chose horrible, mendiant la compassion de la ballerine, se dirige vers la table de nuit. Il jette encore un regard vers la ballerine, comme un dernier recours en grâce, mais c'est peine perdue, alors il prend le chapeau posé sur la table de nuit, le caresse, éclate en sanglots, le soulève en l'air, et, comme s'il saluait quelqu'un, le pose sur sa tête, et meurt à l'instant même.)*

Rideau

En français par MIRCEA E. BALABAN

LEONIDA TEODORESCU

(n. 1932). Licencié en philologie, chargé de cours à l'Institut de langues étrangères de Bucarest. Volumes de théâtre: Feuilles jaunes sur le toit mouillé *(1969) et* Dialogue nocturne *(1971); il écrit aussi des scénarios pour la télévision. Auteur de l'essai* la Dramaturgie de Tchekhov.

Feuilles jaunes sur le toit mouillé

PERSONNAGES: UN HOMME
UN AUTRE HOMME
LEDA

Peut-être la pluie semblerait-elle reposante, voire agréable, si elle n'était aussi insistante. Et surtout si son bruit ne couvrait presque tous les autres bruits. Presque, car à travers le rideau de bruit, on entend des pas, le crissement des pneus d'une voiture, puis un rire joyeux de jeune fille, accompagné d'un rire joyeux d'homme.

De la somme des bruits qui percent à travers la pluie, se détachent des pas d'homme, de sorte qu'il se produit une espèce de duo entre le bruit continu de la pluie, et le bruit interrompu des pas. Le reste, y compris les éclats de rire de la jeune fille et de l'homme, sont quelque part, au loin. Mais il n'est pas sûr qu'ils ne se rapprocheront pas si la pluie cesse.

Les pas d'homme arrivent de plus en plus près, tandis que la pluie se ralentit. Les pas se sont arrêtés et l'on n'entend plus que le bruit agréable des gouttes de pluie. Plus loin, il y a la pluie. Et plus loin encore, tout le reste.

A présent, nous voyons ce qui était caché à nos yeux. Peut-être à cause de la pluie, peut-être pour une toute autre raison. Un banc placé sous des branches touffues et entremêlées. Devant le banc se trouve l'homme qui marchait sous la pluie. Et un autre homme assis sur le banc.

L'HOMME. — Je ne l'aurais pas cru.
L'AUTRE HOMME. — Quoi donc?
L'HOMME. — Qu'il pouvait y avoir encore un endroit sec. Sur la route.
L'AUTRE HOMME. — Ici, il ne pleut jamais.
L'HOMME. — Ha, ha, ha!
L'AUTRE HOMME. — Pourquoi riez-vous?
LE PREMIER. — Ha, ha, ha! Il ne pleut jamais!

Ha, ha, ha ! Il pleut ici, mais deux centimètres plus loin, il y a une frontière, et stop ! Il ne pleut plus ! Ha, ha, ha !

LE SECOND. — C'est à cause de l'arbre. Un vieil arbre. Celui-ci, à côté du banc.

LE PREMIER. — Plaît-il ?

LE SECOND. — J'ai dit que c'était à cause de l'arbre. Il est vieux et il a beaucoup de branches. Et elles sont entremêlées.

LE PREMIER. — Et la pluie ne passe pas ?

LE SECOND.—Non. Elle n'a pas où passer.

LE PREMIER. — Pfff... Je ne l'aurais pas cru. Il est vieux, il est touffu, et voilà tout. Et l'hiver ?

LE SECOND. — Quoi donc ?

LE PREMIER. — Quand il neige. La terre est noire ici ?

LE SECOND. — Je ne sais pas.

LE PREMIER. — Vous n'y êtes jamais venu ?

LE SECOND. — L'hiver ?

LE PREMIER. — Oui.

LE SECOND. — Non.

LE PREMIER. — Vous auriez dû venir.

LE SECOND. — Ce n'était pas nécessaire.

LE PREMIER. — Il me semble vous avoir déjà vu quelque part.

LE SECOND. — Vous ne m'avez jamais vu nulle part. Asseyez-vous sur le banc, et regardez la pluie.

LE PREMIER. — Peut-être attendez-vous quelqu'un.

LE SECOND. — Ecoutez. Si vous voulez rester — restez, si vous voulez partir — partez. Mais ne posez pas de questions. Vous voulez peut-être que je vous raconte l'histoire de ma vie romancée ?

LE PREMIER. — Je ne veux rien du tout. Bon, ça, va. Je vais m'asseoir.

LE SECOND. — C'est ça, asseyez-vous.

L'homme fait encore quelques pas, puis il vient s'asseoir sur le blanc. A présent, le bruit de la pluie est agréable. On entend distinctement le bruit régulier des gouttes proches, sur le fond du bruit massif de la pluie. Plus loin, il y a les autres bruits — les pas, le crissement des roues de la voiture et, de temps à autre, le rire de jeune fille accompagné du rire d'homme.

LE PREMIER. — C'est agréable de regarder tomber les gouttes d'eau.

LE SECOND. — Ça ne va pas durer.

LE PREMIER. — La pluie ?

LE SECOND. — Ni la pluie, ni les gouttes.

LE PREMIER. — Il pourrait bien pleuvoir toute la nuit. Et demain aussi.

LE SECOND. — Il n'y en a plus pour longtemps.

LE PREMIER. — Je t'en fiche. Je crois bien que quelqu'un, là-haut, a l'intention de nous inonder. Ha, ha, ha ! Elle est bonne, hein ?

LE SECOND. — Elle est bien bonne. Mais cette pluie-là n'en a plus pour longtemps. Elle va s'arrêter.

LE PREMIER. — Sans blague ? Vous pouvez peut-être me dire à quelle heure exactement ?

LE SECOND. — Bien sûr. La pluie s'arrêtera à quatre heures un quart, et les gouttes à quatre heures vingt-cinq.

LE PREMIER. — Ha, ha, ha ! Qu'est-ce que vous avez dit ?

LE SECOND. — J'ai dit que la pluie s'arrêterait à quatre heures un quart, et les gouttes à quatre heures vingt-cinq.

LE PREMIER. — Et s'il pleut jusqu'à sept heures ? Vous payez un verre ?

LE SECOND. — Impossible. Ce n'est pas une année bissextile.

LE PREMIER. — Ce n'est pas quoi ?...

LE SECOND. — Une année bissextile.

LE PREMIER. — Une année bissextile ? Et si cela était ?

LE SECOND. — Alors il pleuvrait toute la nuit. Et le lendemain matin.

LE PREMIER. — Ha, ha, ha ! ! C'est sûrement une blague. Je ne sais pas comment vous vous y prenez, mais vous faites des blagues formidables.

LE SECOND. — Des blagues ?

LE PREMIER. — Cette histoire de pluie et de gouttes. Et d'années bissextiles.

LE SECOND. — Ce n'est pas une blague. Je parle sérieusement.

LE PREMIER. — Expliquez-vous alors. D'où savez-vous cette histoire d'année bissextile ?

LE SECONDE. — J'étais là. Pendant des années bissextiles.

LE PREMIER. — Pendant des années... ?

LE SECOND. — Oui.

LE PREMIER. — Combien ?

LE SECOND. — Deux fois.

LE PREMIER. — Deux fois ? Hum !... Ça doit faire quelques années, alors, que vous venez ici !...

LE SECOND. — Cinq années. C'est la cinquième. Et la dernière. Peut-être bien. La première fois que je suis venu ici, c'était une année bissextile. L'année dernière était encore une

année bissextile. Et cette année-ci est la cinquième.

LE PREMIER. — Puis-je vous poser une question?

LE SECOND. — Posez-la toujours.

LE PREMIER. — Je vous ai demandé la permission parce que vous faites des histoires. C'est tout. Vous venez ici chaque jour? Depuis cinq ans?

LE SECOND. — Pourquoi chaque jour? Ça n'a aucun sens. En octobre seulement.

LE PREMIER. — Ha, ha, ha! Vous êtes vraiment un numéro, je vous jure. Vous allez me faire tourner en bourrique. Quand je pense que je commençais à m'y laisser prendre! Ha, ha, ha! La pointe, avec le mois d'octobre, elle vaut son pesant d'or!

LE SECOND. — Non pas. Mais cela aurait pu être.

LE PREMIER. — Hein? Ça doit être encore une blague. J'en ai un plein cahier à la maison. Mais vous en sortez toujours des nouvelles. D'où les prenez-vous?

LE SECOND. — C'est une idée fixe chez vous, les blagues, Vous êtes donc aveugle?

LE PREMIER. — Pourquoi aveugle?

LE SECOND. — Vous ne voyez pas?

LE PREMIER. — Que faut-il voir?

LE SECOND. — La pluie. Elle a ralenti.

LE PREMIER. — Elle a dû se fatiguer. A couler comme ça tout le temps... Ha, ha, ha!

LE SECOND. — Elle va s'arrêter, et il ne tombera plus que des gouttes d'eau.

LE PREMIER. — Après quoi, il n'y aura même plus de gouttes d'eau. Et à la nuit, la lune se lèvera. Ha, ha, ha! Vous avez un humour formidable. Du type anglais, à mon avis. Oui, c'est bien ça. J'en suis sûr maintenant. Vous avez entendu parler de l'humour anglais? Ha, ha, ha! Je me rends. J'adore l'humour anglais.

LE SECOND. — Vous êtes bien gai!

LE PREMIER. — C'est vrai, je suis gai, le diable m'emporte! Ha, ha, ha! C'est à cause de la pluie!

LE SECOND. — A cause de la pluie?

LE PREMIER. — Oui. Ha, ha, ha! Je n'étais plus venu au pays depuis plusieurs années. Je ne sais même plus combien. Je m'embrouille dans les dates. Depuis que vous venez sur ce banc! Ha, ha, ha!

LE SECOND. — Ha, ha, ha! Cessez donc de rire, vous vous rendez ridicule.

LE PREMIER. — Je suis un homme gai! Terriblement gai! Ça me fait paraître un peu timbré. C'est à cause de la pluie. Ha, ha, ha!

LE SECOND. — Ha, ha, ha! Cessez de rire, vous entendez? Ha, ha, ha!

LE PREMIER. — Ha, ha, ha! C'est à cause de la pluie. Le diable m'emporte si je mens! Ha, ha, ha! J'étais dans un pays, mon vieux, où il n'y a jamais de pluie. Parole d'honneur! Il y a bien cinq ans que je n'ai pas vu de pluie! Ha, ha, ha!

LE SECOND. — Ha, ha, ha!

LE PREMIER. — Ha, ha, ha! C'est pour ça que je suis sorti sans rien sur moi. Je voulais me faire mouiller comme une éponge! Ha, ha, ha!

LE SECOND. — Ha, ha, ha! Il ne s'en faut pas de beaucoup!

LE PREMIER. — Ha, ha, ha! Quoi donc?

LE SECOND. — Que vous soyez mouillé comme une éponge! Ha, ha, ha!

LE PREMIER. — Ha, ha, ha! C'est formidable! La pluie, je veux dire. Vous ne vous rendez pas compte. Moi non plus, je ne m'en rendais pas compte. Jusqu'à mon départ. Et je suis resté cinq ans. Sans voir une goutte de pluie.

LE SECOND. — Quelle heure est-il?

LE PREMIER. — Quatre heures un quart. Et alors?

LE SECOND. — Rien. La pluie.

LE PREMIER. — La pluie. Oh! Ah! Il a cessé de pleuvoir! Eh! C'est vrai. Il a cessé de pleuvoir!

LE SECOND. — L'heure est venue.

LE PREMIER. — Quelle heure? Ha!

LE SECOND. — Quatre heures un quart.

LE PREMIER. — Qu'est-ce que ça peut faire? Je ne comprends pas.

LE SECOND. — La pluie s'arrête. Si ce n'est pas une année bissextile. Si c'est une année bissextile, il pleut toute la nuit.

LE PREMIER. — Je croyais que c'était une blague.

LE SECOND. — Ce n'est pas une blague.

LE PREMIER. — Je le vois bien maintenant. Vous n'avez pas l'humour anglais?

LE SECOND. — Pas le moins du monde.

LE PREMIER. — Il a cessé de pleuvoir. Eh, c'est vrai! Il est quatre heures un quart et la pluie s'est arrêtée.

LE SECOND. — Il n'est plus quatre heures un quart. Il est quatre heures vingt.

LE PREMIER. — Ha! Et alors? Qu'y a-t-il à quatre heures vingt?

LE SECOND. — A quatre heures vingt? Rien du tout.

LE PREMIER. — Ha! Vous préparez encore une pointe. Mais vous n'avez pas l'humour anglais. J'en suis sûr maintenant. Que vous n'avez pas l'humour anglais. Et que vous ne racontez pas de blagues.

LE SECOND. — Il n'est plus quatre heures vingt! Il est quatre heures vingt-cinq! Ha, ha, ha! Ce rire de cinglé. Quand ça me revient, le fou rire me prend ausssi. Ha, ha, ha!

LE PREMIER. — Cessez de rire comme un imbécile. Vous avez dit qu'il était quatre heures vingt-cinq. Et alors?

LE SECOND. — Rien du tout. Vous avez oublié?

LE PREMIER. — Non. Je n'ai pas oublié. Maintenant je sais bien que je n'ai pas oublié. Vous avez dit quelque chose. Vous avez dit qu'il arriverait quelque chose à quatre heures vingt-cinq. Mais quoi? Je ne sais plus. Que va-t-il arriver?

LE SECOND. — Rien du tout.

LE PREMIER. — Rien du tout? Rien du tout. Les gouttes d'eau. Elles ont cessé de tomber. C'était ça. Les gouttes d'eau ne tombent plus. A quatre heures vingt-cinq. On n'ented plus rien.

Mais ce n'est pas exact. L'homme se trompe. Ou il n'entend pas. Ou bien il ne peut entendre. Car on entend quelque chose. Il est vrai qu'on n'entend plus le bruit de la pluie. Ni les gouttes d'eau. Mais on entend un bruit de pas. Et le crissement des pneus de voiture. Puis, de temps à autre, le rire de jeune file acompagné du rire d'homme. Et tous ces bruits se rapprochent. Ils sont beaucoup plus proches que tout à l'heure. Quand on entendait la pluie. Et les gouttes d'eau.

LE SECOND.— Il est quatre heures vingt-cinq. A quatre heures vingt-cinq les gouttes d'eau s'arrêtent de tomber.

LE PREMIER. — Oui. Ha! Ne riez pas!

LE SECOND. — Ha, ha, ha! Pourquoi ne dois-je pas rire?

LE PREMIER. — Pardonnez-moi. J'ai dit une sottise, sans doute. Je n'étais pas venu au pays depuis longtemps. Et là où j'étais, il n'y a pas de pluie. Et là où il n'y a pas de pluie tout est différent. Le diable m'emporte si je sais pourquoi. Différent. Et c'est pour ça que je ne comprends plus rien à rien. Quand j'ai vu tomber la pluie, j'ai bien senti que je perdais la tête. Je suis parti au hasard, dans la rue. Sous la pluie. Sans rien sur moi. Jusqu'à être imbibé comme une éponge. Vous comprenez?

LE SECOND. — Il est quatre heures et demie.

LE PREMIER. — Hein?

LE SECOND. — Il est quatre heures et demie.

LE PREMIER. — Quatre heures et demie? Eh bien, qu'est-ce que ça peut vous faire? Il était question de quatre heures un quart. Et de quatre heures vingt-cinq. Vous n'êtes pas allé plus loin.

LE SECOND. — Non, c'est vrai.

LE PREMIER. — Alors?

LE SECOND. — Alors quoi?

LE PREMIER. — Que doit-il arriver à quatre heures et demie?

LE SECOND. — Rien du tout. A quatre et demie, il n'y a rien du tout. Cinq heures moins le quart! Ce sera bien autre chose. Cinq heures moins le quart! Vous comprenez?

LE PREMIER. — Oui! Je comprends! Cinq heures moins le quart. Que doit-il arriver à cinq heures moins le quart?

LE SECOND. — Vous voyez ces quatre tilleuls là-bas?

LE PREMIER. — Ceux qui forment une croix?

LE SECOND. — Non pas. Ceux qui forment un carré.

LE PREMIER. — L'un a perdu son écorce. Et l'autre a une branche cassée. C'est bien ça!

LE SECOND. — Oui. Et plus à gauche, entre les arbres et la fontaine. Qui n'a plus d'eau. Il y a une maison avec trois balcons. Et un toit de tôle. Vous la voyez?

LE PREMIER. — Oui, je la vois. Un toit terriblement mouillé.

LE SECOND. — Il n'est pas terriblement mouillé. Mais le soleil tombe en plein dessus. Et à cinq heures moins le quart, il tombera aussi sur les tilleuls placés en carré. Et il vous semblera qu'il a collé les tilleuls au toit. Et alors vous verrez des feuilles jaunes sur le toit mouillé. C'est extraordinaire! Des feuilles jaunes sur le toit mouillé!

LE PREMIER. — Ah! Maintenant je comprends. Ça a été laborieux, je m'en excuse. Vous devez me prendre pour un imbécile. Ha, ha, ha! Vous venez ici pour voir la pluie. Et pour voir comment elle s'arrête. Et pour voir aussi quand les gouttes d'eau cessent de tomber. Et les feuilles jaunes sur le toit

mouillé. Non, je ne comprends pas. Pourquoi est-ce que vous venez en octobre? La pluie tombe aussi pendant les autres mois de l'année, n'est-ce pas?

LE SECOND. — Fichez-moi la paix avec cette pluie. J'en ai par-dessus la tête. Vous avez une idée fixe.

LE PREMIER. — C'est bien possible. Vous devez avoir raison. Mais vous ne savez pas ce que c'est que d'être dans un pays où la pluie ne tombe jamais. Je voudrais vous poser une question.

LE SECOND. — Ça, c'est encore une de vos idées fixes. Les questions.

LE PREMIER. — Ha, ha, ha! Vous avez quand même de l'humour. Parole d'honneur. Je ne sais pas s'il est anglais ou non, mais c'est de l'humour.

LE SECOND. — Dites.

LE PREMIER. — Je peux?

LE SECOND. — Allez-y.

LE PREMIER. — Pourquoi est-ce que vous devez venir en octobre? Et regarder la pluie tomber? Et voir les feuilles jaunes sur le toit mouillé? Pourquoi?

LE SECOND. — La pluie ne m'intéresse pas. Ni les feuilles.

LE PREMIER. — Alors?

LE SECOND. — Il s'agit d'autre chose.

LE PREMIER. — Je vois que ça vous rend triste. Si ça vous rend triste, ne dites rien. Ce n'est pas nécessaire.

LE SECOND. — Cela ne fait rien. Ha, ha, ha! Je n'ai pas de raison d'être triste. J'ai fait une réussite et ça n'a pas marché. Voilà tout. Quelle heure est-il?

LE PREMIER. — Quatre heures trente-huit.

LE SECOND. — Ça peut encore réussir. Vous comprenez?

On entend à nouveau le bruit des pas, et le crissement des pneus, et le rire de jeune fille accompagné du rire d'homme. Très proches. Beaucoup plus proches qu'on l'aurait pu croire quand ils se fondaient avec le bruit des gouttes d'eau et de la pluie.

LE PREMIER. — Non.

LE SECOND. — C'est une histoire de femme.

LE PREMIER. — C'est pour ça que vous êtes triste?

LE SECOND. — Je ne suis pas triste.

LE PREMIER. — C'est un mensonge.

LE SECOND. — Ce n'est pas un mensonge. Mais je le deviendrai peut-être. Dans vingt minutes environ.

LE PREMIER. — Vous l'attendez?

LE SECOND. — Oui.

LE PREMIER. — Je ne comprends rien. Vous attendez une femme. Très bien. Alors que viennent faire là-dedans le mois d'octobre et votre venue ici depuis cinq ans? Et la pluie, et les gouttes d'eau, et les feuilles jaunes sur le toit mouillé.

LE SECOND. — Vous ne comprenez pas?

LE PREMIER. — Non.

LE SECOND. — Vous en êtes sûr?

LE PREMIER. — Oui. Oh, la la... C'est extraordinaire! C'est pour ça que vous venez ici depuis cinq ans!

LE SECOND. — Oui.

LE PREMIER. — Parce que vous l'attendez. Sur ce banc.

LE SECOND. — Oui.

LE PREMIER.—C'est extraordinaire...Mais je ne comprends toujours pas. Pourquoi en octobre?

LE SECOND. — C'est toute une histoire.

LE PREMIER. — Une belle histoire?

LE SECOND. — Je ne sais pas. Nous nous connaissions depuis longtemps. Nous étions des enfants tous deux. Enfin, ce fut un de ces amours passionnés, réduit en poussière en quelques mois. Vous savez ce que c'est.

LE PREMIER. — Je sais.

LE SECOND. — Mais nous étions bons amis. Vous comprenez? De vrais amis, comme on n'en voit pas souvent. C'est peut-être pour ça qu'il n'en est rien sorti. Va savoir!

LE PREMIER. — Il est difficile d'en juger. Et alors?

LE SECOND. — Alors, nous avons convenu d'une chose!

LE PREMIER. — Tous les deux?

LE SECOND. — Oui. La réussite a foiré pour ce qui est de l'amour. Bon, elle a foiré, un point c'est tout. Ce n'est pas la fin du monde. Mais on ne sait pas ce qui peut arriver. On est tous à la merci des événements. On peut se trouver dans une impasse dont on ne sait pas comment sortir. Et l'ami est là pour le compte. On va tout lui raconter, et il vous aide sans faire de grands discours. Parce qu'il a de l'amitié pour vous. Vous comprenez?

LE PREMIER. — Oui. Je comprends. Vous êtes un type intelligent.

LE SECOND. — Je n'en sais rien. Alors nous avons convenu de venir chaque année en octobre sur ce banc. Entre quatre et cinq. Pour nous prêter assistance au besoin.

LE PREMIER. — C'est pour ça que vous venez ici depuis cinq ans.

LE SECOND. — Oui. Il y a cinq ans que nous en avons convenu. Et j'ai commencé à venir. Elle, elle n'est pas venue. Je restais jusqu'à cinq heures. Et puis je prolongeais l'attente d'un quart d'heure. Ensuite je repartais. J'étais heureux. Si elle ne venait pas, cela voulait dire que ses affaires marchaient bien. Que nulle catastrophe ne l'avait atteinte. Vous comprenez?

LE PREMIER. — Oui. Et c'est comme ça que vous en êtes venu à observer la pluie, et les gouttes d'eau, et les feuilles jaunes sur le toit mouillé.

LE SECOND. — Oui. Derrière la maison à balcons et à toit de tôle, il y a une auberge. Une auberge toute déglinguée. Avec quatre tables. Avant il y en avait cinq. Mais on a mis un appareil à disques, et il en est resté quatre. Quand je partais d'ici, j'allais là-bas. Et je mettais un disque gai. Puis je buvais un verre de cognac. A ses succès. Et je payais un cognac au premier que je trouvais.

LE PREMIER. — Vous me la montrerez, cette auberge?

LE SECOND. — Si vous voulez.

LE PREMIER. — Et nous boirons un cognac?

LE SECOND. — Non. Je ne bois plus de cognac.

LE PREMIER. — Vous ne buvez plus de cognac?

LE SECOND. — Non.

LE PREMIER. — Pourquoi?

LE SECOND. — Parce que cette année je me suis rendu compte que j'étais un idiot.

LE PREMIER. — Toi? Excusez-moi de vous avoir tutoyé.

LE SECOND. — Ça ne fait rien. Oui. Moi.

LE PREMIER. — Je ne comprends pas.

LE SECOND. — Cette année j'ai eu besoin d'elle.

LE PREMIER. — Il vous est arrivé quelque chose?

LE SECOND. — Oui. Une saloperie. Et je suis venu ici. Le premier octobre. Et le lendemain. Le surlendemain. Aujourd'hui c'est le dernier jour. Le trente et un. Et je me suis rendu compte que j'étais un idiot. Elle n'est jamais venue au cours de ces cinq ans. Jamais! J'en étais heureux. Cela voulait dire que ses affaires marchaient bien. Mais il n'y avait pas que cela. Et s'il m'était arrivé quelque chose? Je n'aurais trouvé personne. Personne!

LE PREMIER. — Oui. Vous avez bu du cognac en pure perte.

LE SECOND. — Et ces disques imbéciles. Ces chansons joyeuses. Quelle saloperie...

LE PREMIER. — Ne vous tracassez pas. Je vous aiderai, moi...

LE SECOND. — Comment pourriez-vous m'aider? Votre aide ne me serait d'aucune utilité. Elle seule peut m'aider. Ça n'a pas d'importance. Je me débrouillerai bien tout seul. Et ça non plus n'a pas d'importance.

LE PREMIER. — Non. Mais vous avez eu de la poisse. Une sacrée poisse. Comment diable êtes-vous tombé dessus?

LE SECOND. — Ce jour-là, si je n'avais pas traversé la rue, je ne l'aurais jamais connue.

LE PREMIER. — Ha, ha, ha! Excusez-moi. Il y a cinq ans, c'est ce qui m'est arrivé. J'ai traversé la rue, et j'ai fait la connaissance d'une femme.

LE SECOND. — Oui? Et ça a bien marché?

LE PREMIER. — Très bien. Ça a marché admirablement. Vous savez, quelque temps après, je l'ai épousée. Et après ça, j'ai dû partir dans ce pays où la pluie ne tombe jamais.

LE SECOND. — Vous êtes partis ensemble?

LE PREMIER. — Oui.

LE SECOND. — Et ça a bien marché?

LE PREMIER. — Oui. Ça a très bien marché. Pourtant c'est dégueulasse d'habiter un pays où la pluie ne tombe jamais. Et puis, il y a des chacals qui vont et viennent tout autour. Finalement, on ne peut pas savoir s'ils n'auront pas un jour l'envie de vous manger.

LE SECOND. — Ha, ha, ha! Vous restiez là à attendre que la faim vienne aux pauvres chacals?

LE PREMIER. — Ha, ha, ha! Vous avez de l'humour, il faut le reconnaître! Mais je dois vous dire qu'il n'est pas agréable d'être surpris par la nuit sur le plateau. Car c'était un plateau.

LE SECOND. — Et vous y passiez la nuit?

LE PREMIER. — Quelquefois. Quand il le fallait. Alors elle venait avec moi. Pour ne pas me laisser seul. Car on peut y devenir cinglé. Sans parler des chacals. Ça commençait par le crépuscule.

LE SECOND. — Quand vous restiez la nuit sur le plateau?

LE PREMIER. — Oui. C'était un crépuscule rougeâtre. Presque sanglant. Plus la nuit approchait, plus le rouge fonçait. Et tout

était silencieux. Un silence terrible. On n'y aurait pas pris garde si, de temps à autre, un jappement lointain ne s'était fait entendre. *L'homme se lève et fait quelques pas. Devant lui se trouve un escalier qu'il entreprend de monter. Plus il monte, plus le bruit des pas, le crissement des pneus, le rire de jeune fille accompagné du rire d'homme s'affaiblissent. Lorsqu'il arrive sur la plate-forme circulaire, on n'entend plus rien. Il fait encore quelques pas et s'assied à côté de Leda.*

LE PREMIER. — Tu entends le jappement des chacals?

LEDA. — C'est toi qui les entends. Moi je n'entends rien. Je ne peux que rester avec toi. Et peut-être suis-je une gêne.

LE PREMIER. — Ha, ha, ha! Cet endroit me plaît. C'est un plateau formidable. Et le soir on entend japper les chacals. Mais je ne peux pas rester seul. Je ne sais pas pourquoi, je ne peux pas rester seul.

LEDA. — Personne ne passe la nuit ici. Tu es le premier à le faire. Alors il faut bien que quelqu'un reste avec toi.

LE PREMIER. — Ha, ha, ha! Tu as de ces idées! J'aime entendre parler à l'heure du crépuscule. Les bruits sont plus clairs que pendant la nuit. Tu entends? Les chacals qui jappent encore.

LEDA. — Je n'entends rien. Et je ne comprends pas comment tu peux les entendre de si loin.

LE PREMIER. — Il y en a deux. L'un se trouve à côté des rochers. Et l'autre, le diable sait où. Pourquoi les chacals aiment-ils à se rassembler auprès des rochers?

LEDA. — Quand tu as traversé la rue, ce jour-là, il pleuvait. Et tu avais la tête nue. Tes cheveux étaient mouillés. Tes mains avaient blanchi. A cause de la pluie.

LE PREMIER. — A présent, le crépuscule va devenir bleu. D'abord il est rougeâtre. Puis pourpre. Ensuite il devient bleu. Après quoi, hop! — il n'y a plus rien. C'est la nuit.

LEDA. — Ta figure aussi était blanche. A cause de la pluie, probablement.

LE PREMIER. — Tu étais terriblement belle, ce jour-là. Ha, ha, ha! Le cycliste a failli me renverser.

LEDA. — A présent, le crépuscule est bleu, n'est-ce pas?

LE PREMIER. — Oui. Mais ça ne va pas durer. La première nuit, je suis venu seul. Mais je n'y suis pas resté jusqu'à minuit. Je me suis enfui. J'ai failli me casser une jambe quand je suis arrivé au milieu de la cascade. Après, tu es venue avec moi. Et je n'ai plus eu envie de fuir. Je sais bien pourquoi. Les chacals, ici, n'attaquent que si l'on est seul. Dès qu'il y a deux personnes, ils jappent, mais ils n'attaquent pas. Personne ne saurait dire pourquoi.

LEDA. — C'est si beau quand le crépuscule est bleu, dommage que cela ne dure pas longtemps.

LE PREMIER. — Tu n'as pas peur, vraiment?

LEDA. — Non. Quand le crépuscule est bleu, je n'ai pas peur. La nuit j'ai terriblement peur. Mais tu le sens aussitôt et tu me câlines. Alors je n'ai plus peur.

LE PREMIER. — Voilà que les chacals jappent de nouveau. A présent ils ont pris la fuite. Ils ont dû sentir quelque chose, mais je ne vois pas ce que c'est. Nous, ils nous sentent plus tard.

LEDA. — Je voudrais... Tu sais ce que je voudrais? Je voudrais que vienne le mois de mai. Parce qu'en mai il pleut souvent et fort. Et je voudrais marcher avec toi sous la pluie. Marcher longtemps. Jusqu'à ce que ton visage et tes mains deviennent tout blancs. Mais ici, la pluie ne tombe jamais.

LE PREMIER. — Ça y est. La nuit tombe. La nuit tombe très vite. Ça y est. On ne voit plus que les rochers.

LEDA. — Toujours quand la nuit tombe, je finis par croire qu'il n'y a jamais eu de crépuscule bleu.

LE PREMIER. — Voilà les chacals qui recommencent. Tu entends. Ils jappent en courant. Il s'approcheront jusqu'à cinq cents mètres de nous et c'est tout. Ils sentiront que nous sommes deux et ils repartiront. Mais quand j'étais seul, il n'y avait plus que trois cents mètres entre nous. N'aie pas peur. Je te câlinerai et je te raconterai une histoire. Et tu n'auras plus peur. Ils ne viendront pas nous attaquer. Ils sentiront que nous sommes deux et cela les arrêtera. A cinq cents mètres.

L'homme se lève et va vers l'escalier. Plus il descend, mieux on entend les bruits — les pas, le crissement des pneus de voiture, le rire de jeune fille accompagné du rire d'homme. Quand il s'approche du banc, tous ces bruits se transforment en une douce musique, pour redevenir à nouveau ce qu'ils

sont en réalité: des pas, un crissement, le rire de jeune fille et le rire d'homme. L'homme s'assoit sur le banc.

LE SECOND. — Vous avez eu bien de la chance.

LE PREMIER. — Ha, ha, ha! Qui sait si je serais arrivé jusqu'ici.

LE SECOND. — Vous n'y seriez pas arrivé.

LE PREMIER. — Je ne sais pas ce qu'ils ont, ces chacals. Dès qu'ils vous voient seul, hop! — ils vous mangent. Ha, ha, ha!

LE SECOND. — Ha, ha, ha! Si vous n'aviez pas traversé la rue, les pauvres chacals auraient eu à manger un morceau de choix.

LE PREMIER. — Ha, ha, ha! Vous avez un humour formidable! Mais vous aussi, vous avez traversé la rue une fois. Ha, ha, ha! Quelle saloperie! Quelle heure est-il?

LE SECOND. — Cinq heures moins le quart. Voyez, on voit paraître les feuilles jaunes sur le toit mouillé

LE PREMIER. — C'est formidable! On les croirait fixées avec de la colle.

LE SECOND. — Parce qu'il n'y a pas de vent. Quand le vent souffle, on dirait des ombres jaunes.

LE PREMIER. — Ça doit être joli aussi. Quand le vent souffle.

LE SECOND. — Oui, c'est joli.

LE PREMIER. — Ecoutez. Je ne connais pas votre nom.

LE SECOND. — Ça n'a pas d'importance.

LE PREMIER. — C'est vrai. A quoi bon attendre encore?

LE SECOND. — Il n'est pas encore cinq heures. Il reste treize minutes.

LE PREMIER. — Vous voulez de nouveau faire l'imbécile?

LE SECOND. — Ne vous mêlez pas de ça!

LE PREMIER. — Ça ne vous suffit pas d'avoir fait l'imbécile pendant cinq ans? Faites preuve de bon sens au moins pendant ces quelques minutes. Allez-vous-en!

LE SECOND. — Ne vous mêlez pas de ça.

LE PREMIER. — Allez-vous-en. Je vous en prie. Soyez un homme. Allez-vous-en. Nous partirons ensemble. Nous irons à l'auberge qui se trouve derrière la maison. Nous boirons du vin. Toute la cave. Après quoi, nous casserons l'appareil à disques. Qu'elle aille au diable, cette femme!

LE SECOND.— Qu'est-ce que ça peut vous faire?

LE PREMIER. — Je m'intéresse à vous. En ce qui me concerne, j'ai eu de la chance. Sinon, les chacals m'auraient mangé. Ou bien je serais devenu cinglé. Alors que vous êtes tombé sur cette maudite bonne femme! Ce n'est pas juste! Non! Que les uns aient de la chance, et les autres pas! Pourquoi?

LE SECOND. — Regardez comme les feuilles scintillent sur le toit. Les feuilles jaunes sur le toit mouillé.

LE PREMIER. — Que va-t-il arriver ensuite?

LE SECOND. — Rien du tout. Les feuilles s'estompent peu à peu, et la nuit vient. C'est l'heure du crépuscule, maintenant, mais d'ici, on ne s'en rend pas compte.

LE PREMIER. — Et elle a un si joli nom.

LE SECOND. — Qui cela?

LE PREMIER. — Ma femme.

LE SECOND. — Comment s'appelle-t-elle?

LE PREMIER. — Leda. N'est-ce pas un joli nom?

LE SECOND. — Leda? Ha, ha, ha!

LE PREMIER. — Pourquoi riez-vous? Vous perdez la tête?

LE SECOND. — Leda! C'était son nom aussi! Ha, ha, ha!

LE PREMIER. — Le nom de qui? Ah! Ha, ha, ha! Leda aussi? Ha, ha, ha! Et c'est un nom plutôt rare! Ha, ha, ha!

LE SECOND. — Le fait est! Ha, ha, ha!

LE PREMIER. — Je n'ai jamais entendu parler d'une autre Leda! Ha, ha, ha! Leda! Vous vous rendez compte! Hé!

LE SECOND. — Que se passe-t-il?

LE PREMIER. — Vous ne voyez pas?

LE SECOND. — Que faut-il voir? Ah!... Pff uit, j'ai commencé à vous imiter. Ne pensez plus à ces sottises.

LE PREMIER. — Quelles sottises? Est-ce que vous avez jamais entendu parler d'une autre femme qui s'appelle Leda?

LE SECOND. — Non. Et alors? Taisez-vous!

LE PREMIER. — Ah! Vous êtes un type formidable! Je pense à cette affaire du banc et des feuilles d'arbres. Mais ça, vous ne pouvez pas le concevoir. La femme que vous attendez s'appelle Leda. Vous comprenez?

LE SECOND. — Vous ne voulez pas plutôt garder un instant le silence. Et regarder ces arbres là-bas qui forment un fourré. Peut-être verrons-nous quelque chose.

LE PREMIER. — Vous ne comprenez pas. Vous ne comprenez rien. La femme que vous attendez s'appelle Leda.

LE SECOND. — Et alors?

LE PREMIER. — Vous ne comprenez pas?! Comment se fait-il que vous ne compreniez pas?

LE SECOND. — Il n'y a rien à comprendre. Mieux vaut regarder ces arbres là-bas qui forment un fourré. Peut-être verrons-nous quelque chose.

LE PREMIER. — Il n'y a qu'une Leda. Comprenez-vous? Il n'y a qu'une seule Leda. Il n'y en a pas d'autre. C'est une chose extraordinaire. Incroyable. Mais cela est. Il n'y a qu'une seule Leda. Il n'y en a pas d'autre.

LE SECOND. — J'ai déjà entendu cette histoire.

LE PREMIER. — Vous dites cela sur un ton ironique. Pourquoi?

LE SECOND. — Qu'importe le ton que j'emploie?

LE PREMIER. — Il importe fort. Parce que vous n'y croyez pas.

LE SECOND. — Que devrais-je croire?

LE PREMIER. — Qu'il n'y a qu'une seule Leda. Et qu'il n'y en a pas d'autre. Vous ne connaissez pas d'autre Leda que celle que je connais moi-même. C'est impossible. Parce qu'il n'y a qu'une seule Leda. Il n'y en a pas d'autre.

LE SECOND. — Vous avez pris goût à cette histoire?

LE PREMIER. — Oui. Mais ce n'est pas une histoire. C'est un fait réel. C'est d'elle que je le tiens. Et vous aussi. Il y a beaucoup de peupliers dans la rue qu'elle habitait. Et en face de sa maison, il y a une maison abandonnée. Qui attend quelqu'un. Depuis plusieurs années. Et autour de la maison, il y a quatorze tilleuls. Je ne sais pas pourquoi ils sont quatorze. L'été, par les nuits de pleine lune, on ne distingue plus les tilleuls des peupliers. C'est alors que Leda raconte cette histoire. Qu'elle est Leda. Et qu'il n'existe qu'une seule Leda. Vous avez compris?

LE SECOND. — Oui. Et alors?

LE PREMIER. — Comment ça et alors? N'avez-vous pas été dans sa rue? L'été par ces nuits de pleine lune!

LE SECOND. — Oui. Et alors?

LE PREMIER. — Et elle ne vous a pas dit qu'elle était Leda? Et qu'il n'y avait qu'une seule Leda?

LE SECOND. — Si-fait, elle me l'a dit. Et alors?

LE PREMIER. — Comment cela, et alors? Pourquoi dites-vous toujours et alors?

LE SECOND. — Je ne trouve rien d'autre à dire. Vous non plus n'avez rien à dire. Mieux vaut regarder ces arbres là-bas qui forment un fourré.

LE PREMIER. — Pourquoi êtes-vous triste? Il faut être gai! Ha, ha, ha! Nous devons être gais tous les deux! Comme des petits fous! Et nous irons à l'auberge au toit de tôle! Et nous boirons du cognac. Et nous mettrons des disques gais dans l'appareil à disques!

LE SECOND. — Je crois que les chacals vous ont tourné la tête. Et les crépuscules aussi.

LE PREMIER. — Vous ne comprenez pas? Vous ne comprenez rien! C'est extraordinaire! Ha, ha, ha! Vous en avez une sacrée dose, il faut dire. Ha, ha, ha!

LE SECOND. — Vous n'avez pas fini?

LE PREMIER. — Vous l'attendez depuis cinq ans, n'est-ce pas? Elle n'a pas pu venir! Elle était en voyage! Avec moi! Là où la pluie ne tombe jamais. Depuis le mois d'avril. Et nous sommes rentrés la nuit dernière. Comprenez-vous? Elle ne pouvait pas venir!

LE SECOND. — C'est tout?

LE PREMIER. — Que voulez-vous de plus?

LE SECOND. — Je voudrais vous poser une question.

LE PREMIER. — Ha, ha, ha! Chacun son tour! Je vous écoute.

LE SECOND. — Pourquoi n'est-elle pas venue aujourd'hui? C'est le dernier jour. Et elle n'est pas venue. Vous êtes venu, vous. Elle aurait pu venir aussi. Pourquoi n'est-elle pas venue?

LE PREMIER. — Hein?

LE SECOND. — Pourquoi n'est-elle pas venue aujourd'hui? C'est le dernier jour. Comprenez-vous?

LE PREMIER. — Eh, je n'ai pas pensé à ça. Mais il n'y a qu'une seule Leda. Il me semble qu'elle a dit quelque chose. Mais je n'en suis pas sûr. Ou bien elle était fatiguée. C'est ça. Elle doit être terriblement fatiguée.

LE SECOND. — Oui. Elle doit être fatiguée.

LE PREMIER. — J'ai dit une bêtise. Une grosse bêtise. Mais elle est venue avec moi dans ce pays là-bas où la pluie ne tombe jamais. Et sur le plateau. Où il y a trois crépuscules. Après quoi viennent les chacals, et on entend leurs jappements. Vous comprenez?

LE SECOND. — Oui, je comprends.

LE PREMIER. — Pourquoi n'est-elle pas venue?

LE SECOND. — Elle doit bien avoir une raison.

LE PREMIER. — Une raison? Eh, quelle saloperie. Surtout s'il y a une raison.

LE SECOND. — On ne distingue plus très bien les feuilles.

LE PREMIER. — Combien de temps encore?

LE SECOND. — Cinq minutes.

LE PREMIER. — Cinq minutes?

LE SECOND. — Oui.

LE PREMIER. — Elle va venir, sûrement.

LE SECOND. — C'est bon.

LE PREMIER. — Vous comprenez, toute cette histoire du plateau...

LE SECOND. — Je comprends.

LE PREMIER. — Heureusement que nous comprenons tous les deux.

LE SECOND. — C'est parfait. Il ne nous reste plus qu'à nous taire, une bonne fois.

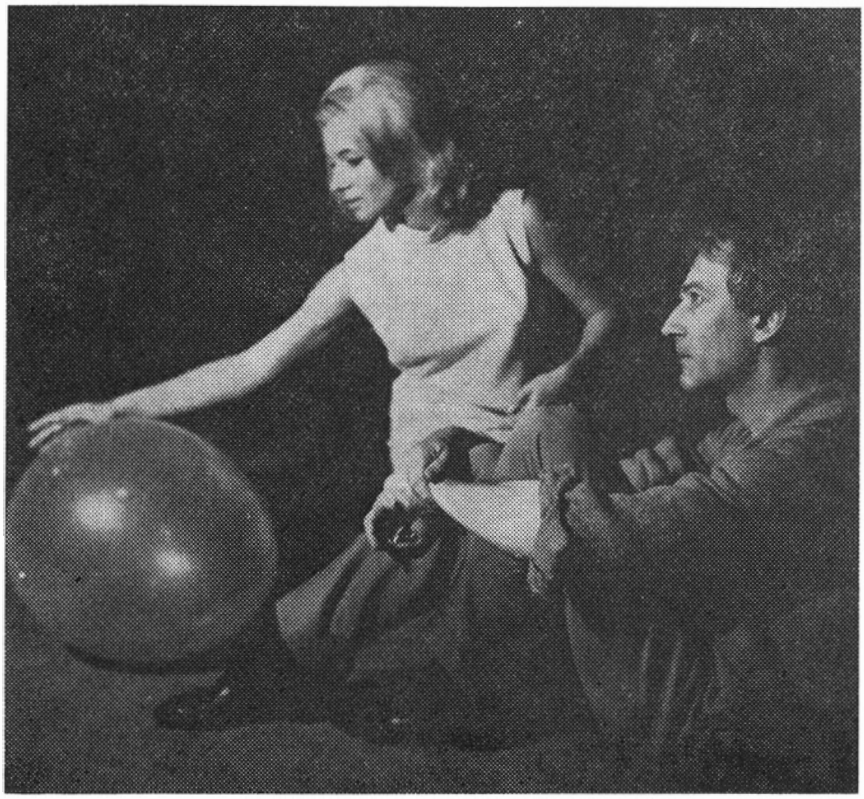
LE PREMIER. — Et à attendre, n'est-ce pas? Il reste encore cinq minutes. Regardez la montre. Je n'ai pas envie de le faire.

LE SECOND. — Une demi-minute s'est écoulée encore. Il reste encore quatre minutes et demie.

LE PREMIER. — Comme le temps passe... C'est incroyable. Il passe, passe constamment. Mais n'importe comment il reste encore quatre minutes et demie. Qui sait ce qui va arriver dans quatre minutes et demie? Peut-être irons-nous à l'auberge pour boire un cognac. Qu'en dites-vous?

On entend à nouveau les pas et le crissement des pneus de voitures Et le rire de jeune fille. Mais les pas et le crissement sont plus faibles. Plus tard, quand retentit le rire d'homme, les pas et le crissement ont entièrement disparu. Et on n'entend plus que le rire de jeune fille accompagné du rire d'homme.

En français par NELLY FLORESCU



Lucia Mureşan et Mircea Angelescu dans *Feuilles jaunes sur le toit mouillé* (Théâtre «Nottara»).

GHEORGHE ASTALOS

(n. 1933). A fait ses débuts en dramaturgie avec les pièces de théâtre les Soldats arrivent *et* les Préposées au vestiaire *(1968). Auteur des volumes de théâtre* les Soldats arrivent et autres pièces, Théâtre-pistolet *et du recueil de vers* Marelle.

Les Chevaux verts

LES PERSONNAGES: ADAQUIS
EDÉE
LE JONGLEUR
L'ARLEQUIN
LE SOLDAT MORT
LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE
LE JOCKEY
LE SOLDAT VIVANT
LE MANŒUVRE

EN GUISE DE PROLOGUE

Obscurité. Quelque part commence à fleurir un point lumineux et diffus, verdâtre, qui se meut en dessinant des lignes brisées suivant à travers le décor une trajectoire bizarre. Le point lumineux grandit et commence à diffuser quelque clarté, préfigurant un contour qui, avec le temps, se précisera.

Le silence est rompu par les accords monocordes d'une orgue qui s'amplifient et se répercutent. Le point lumineux devient une image figurative et se précise: c'est un cheval vert. Le mouvement continue sur les décors. (Des chevaux verts !) Lorsqu'un demi-cheval se dessine, la bande sonore superpose au son de l'orgue la prière murmurée du chœur mixte, qui a des résonances de cathédrale, le monologue d'Adaquis du Neuvième temps, « Autrefois ».

LE CHŒUR MIXTE — Et. quand je pense, j'aurais pu aller sur le terrain vague et jouer avec Gélil le Turc, ou courir sur la digue, jusqu'à la pierre de mes deux pêcheurs barbus et me transformer en bouteille à midi, heure à laquelle l'eau répond à mon nom.

Et quand j'y pense, j'aurais pu lever les yeux juste un peu et compter tout simplement les navires, ou me retourner de même qu'un sergent de ville au coin de la rue, et suivre la ligne terre-eau, bien loin, comme hier et comme les autres jours quand je n'ai rien à faire, pour rencontrer les marins descendus des vieilles fresques et les sirènes ensorcelées. Et quand je pense que la ville restait derrière moi, avec ses cinémas, où j'ai été, tour à tour, indien, cavalier, et tireur sans égal. Tu te dessinais sur le sable entre moi et le soleil, d'une couleur uniforme comme la mer à l'horizon, et tu étais si belle, que j'ai eu honte d'avoir pu penser à aller sur le terrain vague pour jouer aux billes avec Gélil le Turc, ou courir sur la digue jusqu'à la pierre de mes deux pêcheurs barbus, et ainsi de suite.

La bande sonore augmente d'intensité couvrant les dernières cadences du chœur mixte. S'interrompt brusquement. On entend le cri de mort d'un homme. (Le soldat mort).

(La mer est pleine de coquillages et de crevettes,
Les escargots glissent vers l'eau,
La mer avec ses coquillages et ses crevettes,
Rêve, mon rêve-cheval,
Chevaux verts qui volent sur les murs.)

PREMIER TEMPS

QUELQUE PART

Un kiosque-salon de thé, assez grand, surmontant un peu la scène, plusieurs ponts arqués, avec des balustrades et des plans inclinés au lieu d'escaliers, plusieurs bornes de pierre, plantées apparemment au hasard mais obligatoirement au pied des maisons surélevées.
— Arlequin, portant des canettes en bois à sa ceinture

ARLEQUIN *(chante)*.— Le nain de la maison, le nain de la maison / va venir me prendre, va venir boire,/ le nain de la maison / le nain de la maison, où se cache-t-il?...

DEUXIÈME TEMPS

DANS LE SALON DE THÉ

Un grand panneau dans lequel sont plantées plusieurs baïonnettes.
— Le Jongleur — La Diseuse de bonne aventure
— Le Jockey — Le Soldat mort

LE JONGLEUR. — Ça c'est la manche du tir à l'arc.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Qu'on nous fiche la paix!

LE JOCKEY. — Ouvrons l'œil.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE.—Les signes ne mentent pas.

LE JOCKEY. — Elle ne fait que nous soutirer notre argent.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Tirons les cartes une seconde fois.

TROISIÈME TEMPS

AILLEURS

— Adaquis

ADAQUIS *(il chante)*.—Elà-ho, Elà-ho, chevaux, chevaux / corps de femme se balance sur l'eau / poissons des mers et des ruisseaux... / Elà-ho, Elà-ho, ailes, ailes envolées / bras de femme blancs comme lait / ciel, ciel étoilé...

QUATRIÈME TEMPS

DANS LE SALON DE THÉ

— Le Jongleur — La Diseuse de bonne aventure — Le Jockey — Le Soldat mort

LE JONGLEUR. — Ceci est un simple jeu de cartes qui, du point de vue magique, correspond à l'année du calendrier, comme vous le verrez.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Il recommence.

LE JOCKEY. — Je les connais par cœur, je pourrai les tirer moi-même.

LE JONGLEUR. — Cinquante deux cartes, cinquante deux semaines, quatre couleurs trèfle, pique, cœur et carreau, quatre saisons, douze figures, quatre valets, quatre dames, quatre rois, douze mois, on additionne les points, trois cent soixante-cinq, autant que l'année a de jours.

LE JOCKEY. — Il ment.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Il vit de ça. Donne-moi ta main gauche.

LE JONGLEUR. — Comme ce jour-là au paddock ?

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Chiromancie ! Donne-moi ta main.

CINQUIÈME TEMPS

ET AILLEURS

— Edée

EDÉE *(elle chante)*. — Fort comme un bras d'homme / comme un serpent t'enroule / sang de ton sang coule / fais naître des fruits / seuls au paradis / chevaux des airs / poissons des mers...

SIXIÈME TEMPS

N'IMPORTE OÙ

— Arlequin, avec des canettes de bois et une cruche

ARLEQUIN. — Nouvelle étoile, pour chaque mort en paix, éclair brillant pour chaque mauvais œil, grain d'or pour chaque nouvel amour, flamme ardente pour le Sabbat, bonne fée pour les nouveaux-nés.

SEPTIÈME TEMPS

UNE FOIS

— Adaquis — Edée

ADAQUIS. — Je t'ai vue hier, au bord du lac.

EDÉE. — Quand, la première fois ?

ADAQUIS. — Oui, quelque part, loin du pont.

EDÉE. — Près des touffes jaunes ?

ADAQUIS. — Oui, près des touffes jaunes. Je m'étais arrêté pour regarder le jeu des poissons.

EDÉE. — C'est vrai, oui, je m'assieds toujours près des touffes jaunes, c'est ma place. Tu vois, un poisson d'argent. Tu aimes les poissons d'argent ?

ADAQUIS. — Tous les poissons sont en argent.

EDÉE. — Et les poissons d'or ?

ADAQUIS. — Les poissons d'or sont des poissons d'or.

EDÁE. — Sais-tu pourquoi les poissons sont en argent ?

ADAQUIS. — D'abord à cause des écailles, ensuite à cause des étoiles, et surtout à cause de la lune.

EDÉE. — Et les poissons d'or ?

ADAQUIS. — Les poissons d'or, à cause du soleil.

EDÉE. — Regarde, encore un poisson d'argent. *(Pause.)* Moi, je ne t'ai pas vu, où étais-tu ?

ADAQUIS. — Ici, sur le pont.

EDÉE. — Comment se fait-il que je ne t'aie pas vu ? De là, près des touffes, on voit très bien le pont et ceux qui le traversent.

ADAQUIS. — C'est que tu n'as peut-être pas regardé.
EDÉE. — Doucement, tu effrayes les poissons et ils ne viendront plus. Je veux les voir, moi.
ADAQUIS. — Je suis venu aussi pour les voir.
EDÉE. — Tu viens souvent?
ADAQUIS. — Oui. Et toi?
EDÉE. — Tous les jours — toi aussi?
ADAQUIS. — Moi aussi.
EDÉE. — C'est étrange. Je ne t'ai jamais vu.
ADAQUIS. — Moi, oui.
EDÉE. — Quand ça, ce jour-là près des touffes?
ADAQIS. — Oui, je te l'ai déjà dit.
EDÉE. — Et que faisais-je?
ADAQUIS. — Quand je me suis arrêté, tu sortais de l'eau.
EDÉE. — Et comment étais-je?
ADAQUIS. — Tu étais nue.
EDÉE. — Nue?
ADAQUIS. — Oui, j'étais sur le pont.
EDÉE. — C'est possible, j'aime me baigner toute nue. Et tu m'as vue?
ADAQUIS. — Sans le vouloir, je te l'ai dit.
EDÉE. — Tu passais?
ADAQUIS. — Je me suis arrêté.
EDÉE. — Quand tu m'as vue sortir de l'eau.
ADAQUIS. — Oui.
EDÉE. — Et depuis lors tu viens sur le pont voir les poissons d'argent?
ADAQUIS. — Lorsque tu es sortie, j'ai baissé le regard et j'ai vu briller quelque chose dans l'eau. C'était un banc de poissons argentés.
EDÉE. — Tu étais déjà passé sur le pont?
ADAQUIS. — Tous les jours.
EDÉE. — Et tu ne les avais jamais vus?
ADAQUIS. — Non, je n'avais pas regardé l'eau. Tu les avais vus, toi?
EDÉE. — C'est aujourd'hui que je les ai vus.
ADAQUIS. — Aujourd'hui?
EDÉE. — Oui, quand de l'autre bout du pont tu m'as transpercée de ton regard... *(Pause.)* Et qu'ais-je fait d'autre?
ADAQUIS. — Tu t'es allongée sur l'herbe.
EDÉE. — Toute nue?
ADAQUIS. — Oui.
EDÉE. — C'est vrai, j'aime m'étendre au soleil toute nue. *(Pause.)* Et que faisais-je encore?
ADAQUIS. — Tu attendais.
EDÉE. — J'attendais quelque chose?
ADAQUIS. — Non, quelqu'un.
EDÉE. — Qui?
ADAQUIS. — Un homme.
EDÉE, — Un homme, comment cela?
ADAQUIS. — Une femme nue attend toujours un homme.
ÉEDE. — C'est vrai, j'attends souvent un homme, seulement je n'ai pas le courage de le dire, quand on me demande à quoi je pense... *(Pause.)* Dommage que les hommes ne le sachent pas.
ADAQUIS. — Dommage.
EDÉE. — Un homme nu, est à moitié dépouillé de sa force, il est gauche et ne sait pas se défendre, n'est-ce pas?
ADAQUIS. — Je ne sais pas.
EDÉE. — Ça ne t'est jamais arrivé?
ADAQUIS. — Si, mais pas de cette façon.
EDÉE. — Dommage, tu aurais su... *(Pause.)* Et tu es resté jusqu'à mon départ?
ADAQUIS. — Tu ramassais tes affaires.
EDÉE. — Ça veut dire que je m'en allais. *(Pause.)* On ne voit plus les poissons.
ADAQUIS. — Il commence à faire nuit.
EDÉE. — Oui, le soleil s'éteint.
ADAQUIS. — Il s'éteint pour la nuit.
EDÉE. — Il peut s'éteindre autrement?
ADAQUIS. — De la vie, de la gloire. On le dit...
EDÉE. — Les femmes supportent plus facilement la douleur, tu le savais?
ADAQUIS. — Non, je ne le savais pas.
EDÉE. — Dommage que les hommes ne sachent pas.
ADAQUIS. — Dommage.

HUITIÈME TEMPS

DANS LE SALON DE THÉ

— Le Jongleur — La Diseuse de bonne aventure — Le Jockey — Le Soldat mort

LE JOCKEY. — Le soldat ne t'écoute plus.
LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Il ne t'écoute plus depuis longtemps.
ARLEQUIN *(sa voix vient du dehors).* — Il est mort!
LE JONGLEUR. — Depuis quand est-il mort?

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Je ne sais pas, je n'ai rien entendu.

LE JOCKEY. — Mais nous étions bien là, comment est-il mort?

LE SOLDAT MORT. — On m'a planté une baïonnette dans le dos!

ARLEQUIN *(toujours du dehors)*. — Peut-être l'un de vous sait-il quelque chose?

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Moi, je tirais les cartes, je n'ai rien vu.

LE JOCKEY. — Moi, je regardais par la fenêtre, je ne sais pas.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Alors, qui?

LE JOCKEY. — Mais lui n'a rien vu? Questionnons-le.

LE SOLDAT MORT. — Je vous l'ai déjà dit, dans le dos.

LE JONGLEUR. — Les miteux n'ont rien à faire ici. Je ne rends compte que de mes morts. Je répétais, et lorsque je répète, je n'entends et ne vois rien.

LE JOCKEY. — Si lui ne sait rien, pourquoi irions-nous nous en mêler?

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Les signes ne trompent pas. *(S'adressant au Soldat mort.)* Fais voir ta main gauche.

LE SOLDAT MORT. — Je ne suis pas curieux.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Je le fais parce que j'aime ça. Ça ne t'engage à rien. Fais voir ta main.

LE JONGLEUR. — Et à présent l'expérience d'hypnotisme en masse, qui nous indiquera les bons médiums.

LE JOCKEY. — Ça, c'est du nouveau.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Ouvrons bien les yeux pour voir comment il s'y prend.

LE JOCKEY. — Les chevaux se dirigent vers la ligne de départ... La course commence dans cinq minutes...

LE JONGLEUR. — Lorsque je dirai trois, vous resterez figés sur vos chaises.

LE JOCKEY. — Les partants sur la ligne du départ. Tendez les cordons.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE *(à propos du Soldat mort)*. — C'est lui qui a l'avantage.

LE JOCKEY. — En place... un... deux!

LE JONGLEUR. — UN! Un léger brouillard descend sur vos têtes, vos paupières s'alourdissent et se ferment.

DEUX! Une agréable chaleur pénètre votre corps, vos joues s'échauffent petit à petit, s'embrasent, brûlent, l'air est bon comme un état de veille, et

TROIS! *(obscurité)*

NEUVIÈME TEMPS

UNE AUTRE FOIS

— Adaquis — Edée

ADAQUIS. — Et quand je pense, j'aurais pu aller sur le terrain vague jouer aux billes avec Gélil le Turc, ou courir sur la digue, jusqu'à la pierre de mes deux pêcheurs barbus — et me transformer en bouteille à midi, heure à laquelle l'eau répond à mon nom...

Et quand j'y pense, j'aurais pu lever les yeux, juste un peu, et compter tout simplement les navires et me retourner de même qu'un sergent de ville au coin de la rue et suivre la ligne terre-eau, bien loin, comme hier et comme les autres jours quand je n'ai rien à faire pour rencontrer les marins descendus des vieilles fresques et les sirènes ensorcelées. Et quand je pense que la ville restait derrière moi, avec ses cinémas, où j'ai été tour à tour, indien, cavalier et tireur sans égal. Tu te dessinais sur le sable entre moi et le soleil d'une couleur uniforme, comme la mer à l'horizon, et tu étais si belle, que j'ai eu honte d'avoir pu penser à aller sur le terrain vague, pour jouer aux billes avec Gélil le Turc ou courir sur la digue, jusqu'à la pierre de mes deux pêcheurs barbus — et ainsi de suite.

EDÉE. — Les poissons aussi, ils dorment?

ADAQUIS. — Oui, ils dorment.

EDÉE. — Ils dorment comme les hommes?

ADAQUIS. — Seuls les dauphins dorment comme les hommes.

EDÉE. — Comment dorment-ils, comme les hommes?

ADAQUIS. — Profondément.

EDÉE. — Il fait tout à fait nuit, il est tard.

ADAQUIS. — C'est l'heure où les pêcheurs s'évanouissent vers des aventures de silence.
EDÉE. — Dépêche-toi.
ADAQUIS. — Ce n'est pas de ta faute.
EDÉE. — Je sais.
ADAQUIS. — Mais un roseau est mort trop tôt.
EDÉE. — Et nous a lancé avec une flèche dans l'heure tardive.
ADAQUIS. — Voici une orange mûre, qui te tiendra compagnie en chemin.
EDÉE. — Rassemble ses méridiens dans le noyau.
ADAQUIS. — Et s'il germe?
EDÉE. — Ça signifie — retour.
ADAQUIS. — Dépêche-toi.
EDÉE. — C'est l'heure où les pêcheurs s'évanouissent vers des aventures de silence.

DIXIÈME TEMPS

N'IMPORTE OÙ, MAIS AILLEURS

— Arlequin — Le Soldat vivant

ARLEQUIN *(chante).* — Le monde est plein d'acteurs et de mimes / Le rire chancelle / Le monde d'acteurs et de mimes / Les rêves, les rêves brisent / la vie, à chaque recommencement / La mer est pleine de coquillages et de crevettes / Les escargots glissent vers l'eau / La mer avec ses coquillages et ses crevettes / Rêve, mon rêve-cheval, chevaux qui volent. Chevaux verts qui volent sur les murs.
LE SOLDAT VIVANT. — Ils m'ont broyé les doigts, les salauds!
ARLEQUIN. — Bonjour, je suis content que vous soyez un soldat vivant.
LE SOLDAT VIVANT. — Donne-moi une cigarette.
ARLEQUIN. — Bois un verre de lait.
LE SOLDAT VIVANT. — Je n'en ai que faire.
ARLEQUIN. — Tu viens de loin.
LE SOLDAT VIVANT. — J'étais couvert de sang, ils m'ont cru mort.
ARLEQUIN. — Et comment est-ce que ça s'est passé?
LE SOLDAT VIVANT. — Je n'en sais rien.
ARLEQUIN. — Tu étais là tout de même, tu pourrais bien me raconter comment ça c'est passé.
LE SOLDAT VIVANT. — Je ne sais pas, c'était quelque chose comme une lutte de nègres dans l'obscurité. *(Pause.)* Donne-moi une cigarette.
ARLEQUIN. — Je n'en ai pas, bois un verre de lait, ça te remettra sur pied.
LE SOLDAT VIVANT. — Je cherche un abri, je suis encore en état de travailler.
ARLEQUIN. — Je suis content que tu sois un soldat vivant *(il part)*... La mer est pleine de coquillages et de crevettes / Les escargots glissent vers l'eau / La mer avec ses coquillages et ses crevettes. / Rêve, mon rêve-cheval, / chevaux qui volent sur les murs...

ONZIÈME TEMPS

ET UNE AUTRE FOIS

— Adaquis — Edée

EDÉE. — Tu es très beau.
ADAQUIS. — Ça c'est l'homme qui doit le dire.
EDÉE. — Je dis ce que je pense. On ne te l'a jamais dit?
ADAQUIS. — Non, c'est la première fois. Et à toi, on te l'a déjà dit?
EDÉE. — Ssttt. Tais-toi. Regarde cette pierre à kilomètres. Comme c'est beau une pierre à kilomètres.
ADAQUIS. — Une borne.
EDÉE. — Une borne? Tu connais donc tous les mots?
ADAQUIS. — Non, mais j'aimerais les connaître.
EDÉE. — Tous? *(Pause.)* Que ferais-tu de tous les mots?
ADAQUIS. — J'aimerais les connaître pour te parler avec tous les mots.
EDÉE. — Ce n'est pas nécessaire, parle avec ceux qui me plaisent. Ils me suffiront *(Pause.)*... Tu la connaissais?

ADAQUIS. — Quoi?
EDÉE. — La borne.
ADAQUIS. — Non, je la vois pour la première fois.
EDÉE. — Moi aussi, et je passe près d'elle souvent. Et toi?
ADAQUIS. — Chaque jour, le matin et à midi.
EDÉE. — Penses-tu qu'elle soit depuis longtemps ici?
ADAQUIS. — Depuis longtemps, regarde-la, ça ce voit.
EDÉE. — D'après le monticule?
ADAQUIS. — D'après la borne-même, elle est rongée par les pluies.
EDÉE. — Comme les statues?
ADAQUIS. — Les statues sont rongées par le temps.
EDÉE. — Les temps. Passé, présent et futur. Est-elle là depuis que le chemin existe?
ADAQUIS. — Non, le chemin est vieux comme le monde.
EDÉE. — Je ne savais pas. *(Pause.)* J'aime le printemps, et toi?
ADAQUIS. — Oui... Pourquoi l'aimes-tu?
EDÉE. — A cause des cerises...
ADAQUIS. — Et?
EDÉE. — Et j'en fais des boucles d'oreille.
ADAQUIS. — Regarde un cerisier mûr, ferme les yeux.
EDÉE. — Quand a-t-il poussé, je ne l'ai jamais vu.
ADAQUIS *(cueillant des cerises)*. — Je ne sais pas, je ne l'avais jamais vu non plus, il a poussé.
EDÉE. — Comment?
ADAQUIS. — Comme par miracle.
EDÉE. — Ça y est?
ADAQUIS *(lui met les boucles d'oreilles)*. — Ça y est! A quoi penses-tu?
EDÉE. — A rien... A toi.
ADAQUIS. — Ça te plaît?
EDÉE. — Je n'ai pas de miroir, je vais me regarder dans tes yeux. Ouvre-les tout grands et ne bouge pas.
ADAQUIS. — Que vois-tu?
EDÉE. — Je me vois, moi — toute petite, et je vois tes yeux étonnés. Les boucles d'oreille sont aussi toutes petites, mais je les vois quand même. *(Pause.)* Les vois-tu aussi?... *(Pause.)* Qu'est-ce qu'on entend?
ADAQUIS. — La forêt.
EDÉE. — La forêt? *(Pause.)* Et que fait-elle?
ADAQUIS. — Elle pleure.
EDÉE. — La forêt pleure? *(Pause.)* Quand pleure-t-elle?
ADAQUIS. — Quand elle perd l'un de ses arbres.
EDÉE. — Les arbres me font peur.
ADAQUIS. — Peur, pourquoi as-tu peur des arbres?
EDÉE. — Parce qu'ils vivent longtemps.
ADAQUIS. — Les hommes aussi vivent longtemps.
EDÉE. — Est-il vrai que les hommes soient méchants?
ADAQUIS. — Je crois, oui. J'en connais un.
EDÉE. — Et que fait-il?
ADAQUIS. — Que faisait-il, car je ne l'ai plus revu.
EDÉE. — Et que faisait-il?
ADAQUIS. — Il attrapait les chiens et il les torturait.
EDÉE. — Donc c'est vrai.
ADAQUIS. — Il a disparu. On l'a emmené. Il avait fait quelque chose, enfin... je ne sais plus très bien.
EDÉE. — Les hommes s'entendent bien entre eux?
ADAQUIS. — Oui, excepté les parents.
EDÉE. — Pourquoi, excepté les parents?
ADAQUIS. — Parce qu'ils se querellent parfois. Les miens le font.
EDÉE. — C'est vrai, les miens aussi. *(Pause.)* Mais pas nous.
ADAQUIS. — Nous ne sommes pas des parents, nous.

DOUZIÈME TEMPS

DANS LE SALON DE THÉ

— Le Jongleur — La Diseuse de bonne aventure — Le Jockey — Le Soldat mort — Le Soldat vivant (on chante une chanson à la mode)

LE JOCKEY. — Appuie-toi bien sur les étriers!
LE SOLDAT VIVANT *(entrant)*. — Bien le bonjour à tout le monde.
LE JOCKEY. — Bonjour, fiston, tu es de la cavalerie?
LE SOLDAT VIVANT. — J'ai fait un long chemin, ils m'ont écorché les doigts de la main.

LE JOCKEY. — Tu n'es pas dans la cavalerie, toi non plus.

LE SOLDAT VIVANT. — La cavalerie ça n'existe plus. Les chevaux ont été répartis à d'autres armes.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Assieds-toi. Tu dois être fourbu. Où vas-tu?

LE SOLDAT VIVANT *(le regard fixé sur le Soldat mort)*. — Qui est-ce qui me donne une cigarette?

LE JOCKEY. — De mon temps, la cavalerie était pour l'élite. C'était bien coté. T'es trop jeune, tu n'sais pas.

LE SOLDAT VIVANT *(au mort)*. — Je t'offre mon pain en échange d'une cigarette.

LE JOCKEY. — Moi j'ai été dans la cavalerie, jeune soldat. Sabre, éperons à rosette, galons, gants blancs, tu ne peux pas savoir...

LE SOLDAT MORT *(au vivant)*. — On me les a prises. Je n'ai plus de cigarettes.

LE JOCKEY. — La quatrième brigade de cavalerie. Quelle époque. As-tu jamais entendu parler d'Napoléon?

LE SOLDAT VIVANT. — Non, jamais.

LE JOCKEY. — Il y a aussi un livre: «Napoléon courait vite ». Il était question d'un cheval. Je l'ai monté au derby.

LE SOLDAT VIVANT *(au mort)*. — Tu es depuis longtemps ici?

LE JOCKEY — Ils m'ont mis du plomb dans l'arçon. Mais quel cheval!

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — T'as pas fini de faire la roue? Laisse-le tranquille, il est jeune et puis il est patraque.

LE JOCKEY *(à part)*. — L'important c'est d'éperonner ferme et de cravacher dur.

LE SOLDAT VIVANT *(au mort)*. — Il me reste un peu de ma ration de vivres, on fait le troc?

LE SOLDAT MORT. — Je suis mort?

LE JOCEKY. — Il a fait un temps de galop en arrivant au poteau.

LE SOLDAT VIVANT. — Compris. Je pensais bien qu'il y avait quelque chose, je ne t'avais plus vu.

LE JOCEY. — Les chevaux se payaient à prix d'or. Si on s'agrippait ferme au pommeau, on allait plus vite que la flèche. *(Pause.)* Ça, pour le trot.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Fais voir la paume de ta main. Je m'y connais.

LE SOLDAT VIVANT. — Si je dois te donner quelque chose... J'suis à sec.

LE JOCKEY *(à part)*. — Les secondes galopaient dans leur ventre.

LE SOLDAT MORT *(au Soldat vivant)*. — Ne tourne pas le dos au Jongleur.

LE JONGLEUR. — A chaque coup de baguette frappé sur la queue, répondez par une note aboyée. Vous, les basses, vous, les hautes. Un, deux, trois... Allez! *(bande sonore: un fragment musical interprété par des chiens. Les dernières mesures dans l'obscurité. La dernière note et...)*

LE SOLDAT VIVANT *(criant)*. — Aïe!

TREIZIÈME TEMPS

— Adaquis — Edée — Arlequin jouant au ballon

EDÉE. — Et comment disais-tu que sont les poissons?

ADAQUIS. — Je disais que les poissons sont en argent. A cause des écailles.

EDÉE. — Les avions aussi sont en argent.

ADAQUIS. — A cause des hommes.

EDÉE. — As-tu vu comme les avions se séparent dans le ciel?

ADAQUIS. — Les hommes aussi se séparent.

EDÉE. — Comme les avions.

ADAQUIS. — Non, beaucoup plus.

EDÉE. — Plus, combien?

ADAQUIS. — En eux, et entre eux.

EDÉE. — Et les avions?

ADAQUIS. — Seulement entre eux, ils ne peuvent se séparer du ciel.

EDÉE. — Et nous?

ADAQUIS! —Nous, nous ne séparons nous pas...

EDÉE. — Nous ne sommes pas des avions, nous...

ELÀ-HO, ELÀ-HO / chevaux, chevaux / corps de femme se balance sur l'eau / Poissons des mers et des ruisseaux / ELÀ-HO, ELÀ-HO / ailes, ailes envolées / bras de femme blancs comme lait / ciel, ciel étoilé... *(Ils font l'amour.)*

EDÉE. — Et de nouveau nos cœurs sont trop petits, quand nos amours vibrent comme les sons des cloches...

ARLEQUIN *(de quelque part)*. — Comme le font problement les métaux de Calder accrochés dans le soleil.

ADAQUIS. — Et nous voudrions alors, que le soleil et la terre tournent ensemble, inondés de lumière...

EDÉE. — Et nous regarder, les yeux dans les yeux, sans nous rassasier.

ARLEQUIN *(de quelque part)*. — Comme les tableaux dans les musées.

EDÉE. — Ou qu'il existe une nuit dont le soleil ne puisse atteindre la fin.

ADAQUIS. — Et dans laquelle nous apprenions à nous connaître à force de caresses...

ARLEQUIN *(de quelque part)*. — Comme seuls les grands maîtres connaissent les formes du marbre.

ADAQUIS. — Et nous voudrions encore, que le bonheur ait un goût et un parfum dont les rues soient inondées...

ARLEQUIN *(d'autre part encore)*. — Comme la boulangerie du coin, le soir.

EDÉE. — Et à nouveau nos cœurs débordent, quand l'amour les fait résonner comme des cloches.

QUATORZIÈME TEMPS

DANS LE SALON DE THÉ

— Le Jongleur — La Diseuse de bonne aventure — Le Soldat mort — Le Jockey — Le Soldat vivant (chantant en chœur)

TOUS. — La mer est pleine de coquillages et de crevettes / Les escargots glissent vers l'eau / La mer avec ses coquillages et ses crevettes / Rêve, mon rêve-cheval, chevaux verts, qui volent sur les murs...

LE JONGLEUR. — Chien qui aboie ne mord pas.

LE JOCKEY. — Tu te rappelles, quand je montais Archimède?

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — C'est toi qui m'as amenée ici.

LE JOCKEY. — Tu voulais de la vie, de la musique... entendre, voir, connaître... La vie est faite pour être vécue, je ne sais pas si demain je voudrai encore t'entendre, je ne veux pas me mettre la corde au cou... c'est comme ça que tu me disais.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Vous qui savez, devinez...

LE JOCKEY. — Ce jeunot là, ne t'écoute plus.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Il ne t'écoute plus depuis longtemps...

LE SOLDAT VIVANT. — Je suis mort!

LE JOCKEY. — Mets-lui un sou dans sa poche.

LE SOLDAT MORT. — Pas besoin.

LE JOCKEY. — Vous faites un joli doublé.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Le destin, le présent, le passé et l'avenir.

LE JOCKEY. — Disqualifié pour galops répétés.

LE JONGLEUR *(s'adressant au Soldat vivant)*. — Au fond, qui êtes-vous?

LE JOCKEY. — Moi, dans le civil j'étais jockey du turf.

LE SOLDAT VIVANT. — J'étais.

LE JOCKEY *(à part)*. — Je lui mettais la selle et fixais les sangles et c'était tout.

LE JONGLEUR *(au Soldat vivant)*. — Et qui étais-tu?

LE SOLDAT VIVANT. — J'étais un jeune homme plein d'avenir.

LE JOCKEY. — Il est arrivé placé. Il faut savoir tenir la corde! C'est pas facile.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Ose encore prétendre que les signes mentent!

LE JOCKEY. — Les insignes: Casaque orange, manches rayées, casquette blanche. Dommage que je n'aie plus de programme!

LE SOLDAT MORT *(au vivant)*. — Ça c'est passé comment?

LE JOCKEY *(lisant)*. — Entraîné par...

LE JONGLEUR. — Il a forcé les aiguës!

LE JOCKEY *(lisant)*. — Ecuries Un tel.

ARLEQUIN *(voix venant du dehors)*. — Personne ne sait rien?

LE JOCKEY. — Moi, je chantais dans les basses, je n'ai rien vu.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Moi, encore moins. Je chantais dans les sopranos.

LE JOCKEY. — Pour le pari autrichien il fallait sept reports.

LE SOLDAT MORT. — Et en définitive, comment cela s'est-il passé?

LE SOLDAT VIVANT. — Ils m'ont planté une baïonnette dans le dos.

LE JOCKEY. — Son trot est court.

LE JONGLEUR. — Ce n'est pas vrai. Les aiguës. Il a forcé les aiguës! Personne ne plante ici des baïonnettes dans le dos.

LE JOCKEY. — C'est ça!

LA DIESEUSE DE BONNE AVENTURE. — Et dire que les signes mentent... *(s'adres-*

sant au Soldat vivant) Fais voir ta main. C'est gratuit.

LE JOCKEY. — Les insignes. Casaque orange, manches rayées, casquette blanche...

LE SOLDAT MORT. — Au fond, quelle importance maintenant...

LE JOCKEY. — On annonce la cote de la quatrième course.

LE JONGLEUR. — Messieurs, les marins sur le pont! Le jour du règlement des comptes est arrivé. Préparez la monnaie. La direction vous remercie et vous en saura gré! *(Ramassant l'argent.)* Rien ne va plus? *(Pause)* On commence, allez *(on chante)*. Le monde est plein d'acteurs et de mimes / le rire chancelle/le monde d'acteurs et de mimes / les rêves brisent la vie: à chaque recommencement...

QUINZIÈME TEMPS

UNE AUTRE FOIS ET LA DERNIÈRE

— Adaquis — Edée — Arlequin

EDÉE. — Vois la jolie maison.

ADAQUIS. — A qui peut-elle bien appartenir?

EDÉE. — Je ne sais pas, elle semble vide.

ADAQUIS. — On le dirait, en effet.

EDÉE. — Nous pourrions y loger.

ARLEQUIN. — Bonjour, Edée, bonjour Adaquis.

ADAQUIS ET EDÉE. — Bonjour, Arlequin.

EDÉE. — Tu habites ici?

ARLEQUIN. — Non, ici il n'y a personne, je suis venu laisser la cruche de lait sur cette pierre.

ADAQUIS. — Tu viens ici depuis longtemps?

ARLEQUIN. — Depuis toujours.

ADAQUIS. — Depuis toujours...?

EDÉE. — Et pour qui laisses-tu cette cruche de lait?

ADAQUIS. — En effet! Pour qui...?

ARLEQUIN. — Pour le nain de la maison.

EDÉE. — Le nain de la maison...?

ADAQUIS. — Comment ça, pour le nain de la maison?

ARLEQUIN. — Chaque maison a son nain.

ADAQUIS. — Un nain...?

EDÉE. — Et le nain est-il jamais venu?

ADAQUIS. — En effet, est-il venu?

ARLEQUIN. — Non, il n'est pas venu.

ADAQUIS.—Alors, pourquoi laisses-tu la cruche?

EDÉE. — En effet, pourquoi...?

ARLEQUIN. — Et s'il allait venir?

EDÉE. — Il n'y a personne ici? *(ils restent tous les trois figés sur la photo puis reprennent).*

ADAQUIS. — Personne?

ARLEQUIN. — Personne.

ADAQUIS. — Et si quelqu'un voulait y loger, le pourrait-il?

EDÉE. — Pourrait-il...?

ARLEQUIN. — Oui, à condition qu'ils demeurent ensemble.

ADAQUIS. — Ensemble?

EDÉE. — Toute la vie?

ADAQUIS. — Toute?

EDÉE *(comme si elle oubliait la présence d'Arlequin).* — A quoi penses-tu?

ADAQUIS. — A rien. Et toi, à quoi penses-tu? *(Arlequin continue à poser ses cruches de lait sur les pierres des maisons supposées).*

EDÉE. — A rien *(Pause.)* Les gens peuvent-ils s'aimer toujours?

ADAQUIS. — Toujours? Toujours?

EDÉE. — Oui, toujours, toujours.

ADAQUIS. — Les mêmes personnes?

EDÉE. — Les mêmes deux personnes.

ADAQUIS. — Tels que nous sommes, nous?

EDÉE. — Tels que tous le sont.

SEIZIÈME TEMPS

DANS LE SALON DE THÉ

— Le Jongleur — La Diseuse de bonne aventure — Le Soldat mort — Le Jockey — Le Soldat vivant

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Tu as fait un rude chemin.

LE SOLDAT VIVANT. — Il faisait un temps pluvieux. La pluie est bonne pour les champs. Dommage que c'était ailleurs.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Le chemin est long, long et aboutit dans un ravin, ou dans un fossé, ou quelque chose comme ça.

LE JOCKEY. — Ne tourne pas le dos ou Jongleur ! *(il rit)* Je te l'ai déjà dit.

LE SOLDAT MORT. — Les bons conseils ne courent pas après.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Tu as eu un ennemi mortel, ailleurs, hors de la maison.

LE SOLDAT VIVANT. — Ils m'ont broyé les os de la main.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Mais il t'a évité.

LE SOLDAT VIVANT. — Ils ont cru que j'étais mort.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Sache que tu n'es pas complètement hors de danger.

LE SOLDAT VIVANT. — J'étais encore en état de gagner mon pain.

LE JOCKEY. — A présent te voilà calmé.

LE JONGLEUR. — On peut chanter ! Deux, trois... Allez !

TOUS *(chantant)*. — Alà-ouli-alà / rêve, mon rêve, tu brilles / Une vie d'étoiles et de passions /Fontaines de vies et de passions / ...

EL À-HO, EL À-HO / Galop de chevaux au galop / Une vie en rose et en bleu mettez du sucre, un p'tit peu... *(Ils agitent tous leurs cuillères dans les tasses au rythme de la chanson.)*

DIX-SEPTIÈME TEMPS

PLUS LOIN

— Adaquis — Edée

ADAQUIS. — A quoi penses-tu ?

EDÉE. — A rien. Tu entends ?

ADAQUIS. — Oui, la musique.

EDÉE. — Tu aimes la musique ?

ADAQUIS. — Oui. Et toi ?

EDÉE. — Moi aussi. D'où vient-elle ?

ADAQUIS. — Ça doit être tout près.

EDÉE. — En effet, j'aperçois quelque chose. Qu'est-ce ?

ADAQUIS. — Je ne sais pas, je ne vois pas aussi loin, rapprochons-nous.

EDÉE. — C'est un salon de thé. C'est de là que vient la musique.

ADAQUIS. — Elle vient du salon de thé.

EDÉE. — Comme il est beau, ce salon de thé, il semble en argent. Je n'ai jamais été dans un salon de thé, veux-tu entrer ?

ADAQUIS. — Entrons *(ils entrent)*.

DIX-HUITIÈME TEMPS

DANS LE SALON DE THÉ

— Le Jongleur — La Diseuse de bonne aventure — Le Jockey — Le Soldat mort — Le Soldat vivant — Adaquis — Edée

LE JOCKEY. — Tête contre tête, pour la photo.

EDÉE. — Comme c'est beau, tout brille comme de l'argent. Voilà le Jongleur qui lance les billes et les rattrape. On dirait qu'il a un aimant dans les doigts.

LE JOCKEY. — Ne vous lancez pas sur le poteau.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Le Jongleur a les yeux perçants, la main agile et l'oreille fine.

LE JONGLEUR. — C'est une vieille maquerelle, toute sa vie elle a couru les hippodromes et couché avec tous les jockeys. Elle les accrochait au pesage. Quand elle a perdu ses attraits, elle s'est mise à dire la bonne aventure ; elle a mis des sous de côté.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Ne l'écoutez pas, il a mauvais œil, et mauvaise langue.

LE SOLDAT VIVANT. — Ouvrons l'œil, le Jongleur à la main preste.

LE SOLDAT MORT. — Il est illusionniste !

LE JOCKEY. — Et il a l'oreille fine.

LE JONGLEUR. — Le fric sur la nappe ! Chez moi tout se paye. J'ai le style scientifique. L'illusion est coûteuse, pas de prix d'amis !

LE JOCKEY. — Il est avare.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Et laid.

LE SOLDAT VIVANT. — Avare et laid.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Laid comme un avare.

LE SOLDAT MORT. — Ne tournez pas le dos au Jongleur.

EDÉE *(à Adaquis)*. — Ce vieux, là-bas, tu le connais ?

LE JOCKEY. — Dans le civil, j'ai été jockey. Cravache, casaque, casquette blanche... J'étais quelqu'un sur le turf.

LE JONGLEUR. — C'est un jockey raté, un lad, book combinard et voleur à la tire. Il n'a jamais monté un cheval.

EDÉE *(à Adaquis)*. — Qu'est-ce qu'il dit, le Jongleur, je n'y comprends rien?

ADAQUIS. — Il emploie des mots vernis. Ne l'écoute pas.

EDÉE. — C'était si bien là-bas, près des touffes où nous nous sommes connus. Personne ne disait de mots vernis.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. *(au Jockey)*. — Nous avions cet air-là quand nous sommes venus. *(Pause.)* On n'a pas eu le courage de rester. Vois comme la fille est belle.

LE JONGLEUR. — Une effrontée. Elle vadrouille toute nue au bord de la rivière, pour que tous les voyous l'admirent. Elle est un peu cinglée.

LE JOCKEY. — Il en bave!

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Il l'a déshabillée des yeux, le salaud!

ADAQUIS. — Voilà encore deux soldats, ils doivent être fatigués.

LES SOLDATS. — Nous sommes morts.

LE JONGLEUR. — Des bon-à-rien, ils n'ont même pas de cigarettes dans leurs poches. Ils vivent de troc et racontent des histoires. pour susciter l'intérêt des nouveaux venus.

LE SOLDAT MORT. — Ne tournez pas le dos au Jongleur!

LE JOCKEY *(au Soldat mort)*. — Tais-toi, sans quoi je te fiche à la porte.

LE SOLDAT MORT. — Je vais pourrir.

LE SOLDAT VIVANT. — Tu pourriras dehors.

LE JOCKEY. — Mieux vaut pourrir dedans.

LE JONGLEUR. — Qu'il pourrisse dedans, on va le surveiller.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Les mots coulent de lui comme d'une mauvaise traduction.

LE JONGLEUR. — Elle n'a pas de quoi payer son thé et elle tire les cartes. Moi, je travaille d'une façon scientifique, la chiromancie est l'œuvre d'un apothicaire dingue.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Un escroc, il nous fauche jusqu'au dernier sou. Dire la bonne aventure, c'est une passion chez moi. Je suis une passionnée.

LE JONGLEUR. — Tu es une vieille chipie!

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — C'est un grippe-sous.

LE JOCKEY. — Il est vilain et pingre!

LE SOLDAT VIVANT. — Il est rusé comme un vieux renard!

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Il est mesquin et sournois.

LE SOLDAT MORT. — Ne tournez pas le dos au Jongleur!

LE JOCKEY *(à la Diseuse de bonne aventure)*. — Qui est ce type, près d'elle?

LE JONGLEUR. — Un zéro, il compte les poissons de l'étang et rêve d'avions. Il s'imagine que tout est en argent. Il est dingue!

LE SOLDAT MORT. — J'ai mal!

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. — Faisons couler de la cire sur sa plaie.

LE JONGLEUR. — La cire est pour les cierges.

LE JOCKEY. — Allumons un cierge.

LE JONGLEUR. — Je ne gâche pas mon argent pour des bêtises!

LE SOLDAT VIVANT. — Qui m'donne une cigarette?

LE SOLDAT MORT. — On me les a prises, je te l'ai déjà dit.

LE SOLDAT VIVANT. — J'échange mon pain contre des cigarettes.

LE JOCKEY. — Tu as été dans la cavalerie?

LE SOLDAT VIVANT. — La cavalerie n'existe plus depuis longtemps, je vous l'ai déjà dit.

LE JOCKEY. — Dommage, moi j'ai été dans la cavalerie. Sabre, éperons à rosette, gants blancs, soutache...

LE JONGLEUR. — Il n'a pas réussi. On l'a réformé parce qu'il n'avait pas le poids. Il était sec comme un lacet et petit comme un noyau de caroubier.

LE JOCKEY. — J'étais jockey!

LE JONGLEUR. — Attention! On reprend l'expérience pour déceler les bons médiums... *(il reprend.)*

LE JOCKEY. — En place, pour la course...

ADAQUIS. — Je ne suis pas un bon médium.

LE JOCKEY. — En place... un ... deux!

EDÉE. — Que font donc nos poissons d'argent sous le pont?

ADAQUIS. — Ils grandissent.

EDÉE. — Combien peuvent-ils être?

ADAQUIS. — On ne compte pas les poissons.

EDÉE. — Les étoiles non plus?

ADAQUIS. — Les étoiles non plus.

EDÉE. — Mais nous?

ADAQUIS. — Nous, oui. Tu veux?

EDÉE. — Je veux bien, allons-y.

ADAQUIS. — Mon amour, couvrons les miroirs.

EDÉE. — Parce que nous sommes dangereusement riches... N'est-ce pas? *(Ils sortent du salon de thé.)*

LE SOLDAT MORT. — Ne tournez pas le dos au Jongleur!

LE CHŒUR *(bande sonore)*. — Fort comme un bras d'homme / comme un serpent t'enroule / sang de ton sang coule / fais naître des fruits / seuls au paradis / chevaux des airs / poissons des mers / ...

Petit à petit, le chœur semble tout recouvrir, la lumière baisse jusqu'à disparaître, Adaquis et Edée se perdent sous les voûtes des piliers et on n'entend plus que le chant ininterrompu et de plus en plus sonore, sur lequel se superposent par intervalles les cris de mort des soldats morts, des soldats vivants tués, des jockeys égorgés, des diseuses de bonne aventure occises et ceux de, de..., récitons une oraison pour le repos de l'âme du manœuvre, notre dernier personnage.

En français par OLGA SCORTEANU

Dessin de VALENTIN POPA

ROMULUS VULPESCU

(n. 1933). Licencié en philologie.
Auteur des volumes
Poésies *(1965)*,
Exercices de style
(Prose, théâtre, 1967),
... Et autres poésies *(1970)*.
Traducteur de Rabelais,
Villon, des Poètes
de la Pléiade,
de Alfred Jarry, etc.

Le Courrier du soir

LES PERSONNAGES: LE PORTEUR, LE PHOTOGRAPHE, MARIA

Le quai d'une gare

Durée: 30'—35'

LE PORTEUR. — Bonsoir. Vous permettez? *(Il allume sa cigarette à celle du photographe.)* Comment ça va, Georges?

LE PHOTOGRAPHE. — Salut. Bien, et vous? Mais, voyons, je ne vous connais pas. Vous me prenez pour un autre.

LE PORTEUR. — Pas du tout. Tu es mon copain Georges et pas un autre.

LE PHOTOGRAPHE. — C'est vrai, c'est comme ça que je m'appelle, mais sans blague, monsieur, je ne vois pas...

LE PORTEUR. — On se voyait de temps à autre. On s'est même amusé une fois chez des amis communs. Il y a deux ans, au réveillon, quand j'ai connu Maria...

LE PHOTOGRAPHE.—Vous connaissez Maria?

LE PORTEUR. — Si je vous dis? Je l'ai rencontrée deux ou trois fois dans la rue, une fois dans un magasin...

LE PHOTOGRAPHE. — C'est elle que j'attends. On s'est donné rendez-vous. Elle part pour le sud, vous savez, un parent qui se meurt.

LE PORTEUR. — Ha, je regrette.

LE PHOTOGRAPHE. — Qu'est-ce qu'on peut faire? Les gens meurent...

LE PORTEUR. — Eh bien, ils meurent. On prend un verre, alors?

LE PHOTOGRAPHE. — Non, merci. Je bois très peu. Ça ne me vaut pas grand-chose.

LE PORTEUR. — Alors un café. Un café-filtre, au quai deux...

LE PHOTOGRAPHE. — Comment? Vous savez qu'elle part du deux?

LE PORTEUR. — Je suis chez moi, ici. Porteur. Si elle part pour le sud...

LE PHOTOGRAPHE. — Ah oui, c'est ça, Prenons un café. *(Ils se dirigent vers le quai deux.)*

LE PORTEUR. — La photographie, ça rapporte?

LE PHOTOGRAPHE. — Je ne suis pas photographe, je suis reporter...

LE PORTEUR. — Georges, à quoi bon, tu es un ambulant.

LE PHOTOGRAPHE. — Voyons, monsieur... eh bien, monsieur quoi et comment? Je ne connais même pas votre nom.

LE PORTEUR. — Ne t'emporte pas, Georges. Je comprends. Reporter, c'est plus chic.

LE PHOTOGRAPHE. — Je suis du « Courrier de... »

LE PORTEUR. — Mais non. Tu fais ton boulot d'ambulant au quartier des théâtres.

LE PHOTOGRAPHE. — Alors je vous ai pris quelque instantané, probablement. Et vous avez retenu ma gueule. En général, les gens qui acceptent s'en fichent de la gueule du photographe. C'est leur gueule à eux qui leur importe. J'ai menti.

LE PORTEUR. — Ne t'en fais pas. C'est pas grave. Tu as menti toute ta vie, quelques petits mensonges, simples et innocents, cinq—six, en tout et pour tout...

LE PHOTOGRAPHE *(en riant)*. — Ça se voit? On le voit sur mon visage?

LE PORTEUR. — Non. Mais je le sais. A huit ans tu as accroché ton pantalon dans du fer barbelé à la ferme *Aux Trois Ormeaux*. Tu as dit à ta maman que c'était un chien. Elle a été heureuse que le chien ne t'avait pas mordu.

LE PHOTOGRAPHE. — En voilà une! J'avais complètement oublié! Mais vous, qui vous l'a dit?

LE PORTEUR. — Personne. Je te connais bien.

LE PHOTOGRAPHE. — Ecoutez-moi, monsieur l'employé des chemins de fer, qui êtes-vous? Et votre nom?

LE PORTEUR. — Porteur, je te l'ai dit et ça se voit. Le nom, pas encore, pour te punir du mensonge. Un petit effort, tu te rappelleras et tu vas me reconnaître.

LE PHOTOGRAPHE. — Non. Je ne peux pas.

LE PORTEUR. — Bien. Tu vas te rappeler. Rien ne presse. Tu as tout le temps.

LE PHOTOGRAPHE. — Quelle heure est-il? Maria doit arriver.

LE PORTEUR. — Six heures. Le train part à 48, 18 heures 48. Elle vient à 6 et demie.

LE PHOTOGRAPHE. — C'est juste. Vous connaissez même mes rendez-vous? Vous me poursuivez?

LE PORTEUR. — Non, mais c'est logique. Elle part de l'atelier à six. La malle est bouclée. Jusqu'au monument — cinq minutes, à pied. Le bus — 20 autres, 25 minutes, en tout. Et cinq minutes par prévision. Un peu de poudre, un peu de rouge, pour se refaire une beauté... Elle se sépare de vous, non...

LE PHOTOGRAPHE *(méfiant)*. — Que me chantez-vous-là? Mille diables! D'où le savez-vous? « Elle se sépare de vous... » Elle va pour 3—4 jours, une semaine tout au plus, y compris l'enterrement. Je serais allé avec elle mais c'est la saison et comme l'argent, vous savez... Et j'ai encore acheté ce truc-là, dernier cri. *(Plein d'enthousiasme professionnel.)* Mirobolant, mon vieux. Inventé, il ya deux ans, pour armée, police et boutiques comme ça. Il développe instantanément et crache la photo 30 secondes après le déclic. Très cher, mais les clients préfèrent débourser un peu plus et ne plus aller chercher les photos au magasin. Le papier, plus cher aussi, quelque chose de spécial. Ça me rapporte aussi. Bains, révélateurs, copies — tout en 30 secondes. De plus, il y en a qui vous commandent encore 2—3 photos si la première leur plaît.

LE PORTEUR. — Splendide. *(Il regarde l'appareil.)* Et pas plus grand que les ordinaires. Mais seulement si les photos sont aussi réussies qu'avec les bonnes vieilles boîtes. Enfin, qu'est-ce que je sais moi.

LE PHOTOGRAPHE. — Voilà, une chose qui vous échappe!

LE PORTEUR. — Eh, parce que ça ne m'intéresse pas. Ce n'est pas mon affaire je veux dire.

LE PHOTOGRAPHE. — Bien sûr. Votre affaire c'est de vous mêler des affaires des autres. Excusez, mais c'est comme ça.

LE PORTEUR. — Tu as raison.

LE PHOTOGRAPHE. — Pas offensé, j'espère. Ce n'était pas mon intention, du moins. Je vous fais un instantané. Et vous allez voir que c'est aussi beau que les grands salons. Je ne sais pas beaucoup de choses, mais en photographie je suis quelqu'un. J'ai figuré même

dans une exposition et on m'a donné une mention honorable.

LE PORTEUR. — Connu.

LE PHOTOGRAPHE *(heureux)*. — C'était dans les journaux? Je n'ai rien su. Je ne me vante pas, vous voyez.

LE PORTEUR. — On n'a rien écrit.

LE PHOTOGRAPHE. — Vous avez été à... *(Le porteur fait signe que non. Le photographe suspend sa phrase.)* Alors?

LE PORTEUR *(souriant mal à l'aise)*. — Mais tu sais que je sais tout ce qui te regarde. Je fourre mon nez...

LE PHOTOGRAPHE *(sérieux)*. — Vous êtes de la police?

LE PORTEUR. — Non.

LE PHOTOGRAPHE. — Je vous crois bien, vous n'allez pas le dire. J'ai fait quelque chose? Je suis un régulier et je n'ai rien volé.

LE PORTEUR. — Je le sais.

LE PHOTOGRAPHE *(exaspéré)*. — Vous recommencez?

LE PORTEUR *(souriant)*. — Oui. Je recommence.

LE PHOTOGRAPHE *(fouillant son imagination)*.—Il doit y avoir quelque chose de grave. *(Pause.)* De l'espionnage. Des photos... Vous me croyez impliqué dans des choses suspectes.

LE PORTEUR. — Mais non!

LE PHOTOGRAPHE. — Alors pourquoi me poursuivre?

LE PORTEUR. — Mais je ne te poursuis pas.

LE PHOTOGRAPHE. — Vous en savez trop sur moi. Vous en avez pris des informations, vous savez quand j'ai volé des pommes dans mon enfance, quand j'ai connu Maria, où et à quelle heure je la vois... *(Il a une idée)*... Ou c'est vous qui êtes espion et vous voulez m'y racoler. Vous avez besoin d'un bon photographe. C'est pour ça que vous savez que j'ai exposé et que j'ai reçu une mention. *(Naïf)* Et que j'ai acheté un appareil, ultra...

LE PORTEUR *(riant)*. — Ne pas avoir de meilleurs appareils que la police et que l'armée, voilà le bel espionnage! Et puis on en vend dans tous les magasins...

LE PHOTOGRAPHE. — C'est vrai. Mais je ne sais plus que croire.

LE PORTEUR. — Pas de souci. Je ne suis ni agent, ni espion. Je suis porteur, ici, dans cette gare. Mon boulot est propre, comme le tien. *(Plaisantant)*... moi je dis à personne que je suis employé, je suis un citoyen qui n'a rien à cacher. J'ai été à la guerre — j'ai même une médaille — je fume des cigarettes bon marché, j'ai quelques amis et quelques dettes, aucun collage et je ne suis pas plus curieux que les gens du commun, comme moi *(après une pause)* et comme toi.

LE PHOTOGRAPHE *(un peu dérouté et paraissant convaincu)*. — Je n'ai pas honte d'être photographe, photographe ambulant je veux dire, mais je voudrais être reporter. J'ai l'œil fait pour l'instantané. Quelles photos je pourrais faire! Mais je n'y parviens pas. Pas de possibilité. J'ai essayé. Les types des journaux, ça c'est du trust. Organisés, terriblement. Le même photographe fait souvent plusieurs cadrages, je veux dire positions, une photo paraît dans son journal, les autres dans d'autres journaux. C'est que le réseau fonctionne. Et à son tour il est servi aussi à domicile. Il ne se déplace plus, il ne s'agite plus, il a tout le temps pour photographier des poules nues... Vous en avez vu de ces photos, non?

LE PORTEUR *(fait un signe affirmatif)*. — Dans quelques-unes on voit un œil d'artiste.

LE PHOTOGRAPHE. — Oui, il y en a de très bons. Mais ils n'ont plus le choix. Une fois entrés dans la combine, ils y restent. Autrement ils crèvent de faim. Si j'étais reporter, moi! Quelle vie! Ils auraient tous des photos, tout le réseau aurait sa provision. J'irais partout. Dans tous les fins fonds du pays. Et à l'étranger. Photo-correspondance haute couture! Par quelles aventures passe un reporter indépendant d'un grand journal! Ils doubleraient leur tirage de ce que je leur enverrais. Je deviendrais célèbre, avec le temps. De quel art je ferais preuve!

LE PORTEUR. — Je sais. Tu as du talent. Mais si c'est pas possible...

LE PHOTOGRAPHE *(avec ferveur)*. — Ils ne font pas confiance à un ambulant, qu'il ne gâche pas leur combine. Ils ne te connaissent pas, ils ne te reçoivent pas. Si tu ne la boucles pas, ils risquent. La chose fait du bruit, suit le scandale et ils sont fichus. L'année dernière j'ai été avec Maria deux semaines à la mer, dans un petit village de pêcheurs et j'ai fait des photos rien que pour mon plaisir. Quand cela me chantait et ce qui me chantait. Pas toutes les gueules qui se balladent dans la rue et qui veulent un instantané, en servic

commandé. J'ai fait des études de portrait, d'éclairage, de cadrage. J'ai fait quelques portraits aux pêcheurs et on est devenus copains. J'ai bu alors la meilleure bière de ma vie et des quantités plus que pour une vie. Au début j'étais un étranger, un touriste un peu pauvre, mais un monsieur, quoi! Quand ils ont vu ce que je savais faire, c'était du respect et de l'amitié, j'étais leur pote. Maria leur a chanté quelques vieilles chansons et ils ont aussi chanté. Au départ ils nous ont donné des langoustes et un homard comme je n'en ai vu qu'au ciné et à une exposition culinaire dans un grand restaurant. Maria l'a préparé d'après une recette prise dans un livre de cuisine. Ça a été un régal. Faute d'argent nous n'avons pas mis tout ce que recommandait le livre, mais ça a été tout de même une merveille à se pourlécher les babines.

LE PORTEUR. — Je sais. Délicieux.

LE PHOTOGRAPHE — *(riant)*. Vous êtes un pince-sans-rire comme pas deux. Vous dites sans cesse « Je sais, je sais, je sais » comme si vous piautiez avec nous. Vous vous moquez un peu de moi. Et vous avez chanté avec nous et avec les pêcheurs au bistrot, pas vrai?

LE PORTEUR. — « Au Dauphin ». « Quand nous étions au bois... », « Il y a longtemps que je t'aime... » « Le cocher ivre »...

LE PHOTOGRAPHE *(éberlué et dérouté)*. — Pas de blague. On dirait que vous voulez me faire peur. Vous êtes très fin. Un bistrot à la campagne, dans un village de pêcheurs — pensez-vous — comment qu'il pourrait s'appeler? « Le Dauphin » ou « La vieille écrevisse ». Vous vous êtes fié au hasard et vous êtes tombé juste. Quant aux chansons, celles-là tout le monde les chante en vacances.

LE PORTEUR. — Ça aussi, je le sais.

LE PHOTOGRAPHE. — Bien sûr. Comment ne le sauriez-vous pas, vous l'omniscient. Cher ami — si je peux vous considérer ami, indiscret comme vous l'êtes...

LE PORTEUR. — Tu le peux.

LE PHOTOGRAPHE. — ... indiscret comme vous l'êtes, mais disons que depuis une demi-heure qu'on bavarde ensemble...

LE PORTEUR. — On bavarde depuis 17 minutes. On se connaît depuis 32 ans.

LE PHOTOGRAPHE. — Vous me connaissez du berceau, alors. Dites-moi encore que je tétais mon orteil droit et que je faisais du scandale quand maman me donnait le sein gauche et je tire bas mon chapeau. Je vous proclame le plus grand comédien sérieux — et qui s'ignore — du monde entier.

LE PORTEUR. — Je le suis, en effet. Quant à toi, tu tétais les deux orteils, mais le sein tu le tétais comme tous les bébés, sans préférence. En échange, tes dents ont poussé très tard, beaucoup plus tard que chez les autres, tu as eu beaucoup de mal, tu as été au seuil de la...

LE PHOTOGRAPHE. — Mort. Je le sais. Maman m'a raconté. Même à présent elles me font mal. Des infections... *(l'air pensif)* Je me demande très sérieusement s'il y a vraiment une chose, une chose que vous ignoriez, vous également.

LE PORTEUR. — Oui. Quand viendra mon tour... *(Se reprenant et souriant)* L'équipe de change.

LE PHOTOGRAPHE. — Pas fameuse votre blague. Connue pour tout le monde! Après six heures. Si vous me dites quand vous y êtes entré...

LE PORTEUR. — Pas important. Il y a 32 ans. Quand j'ai commencé la vie, quand je suis né, d'une certaine manière...

LE PHOTOGRAPHE. — D'une certaine manière? Vous n'êtes pas né comme tout le monde?

LE PORTEUR. — Mais si, si tout le monde naît de la même manière.

LE PHOTOGRAPHE. — Alors, il y a 32 ans depuis? Nous avons le même âge? En avril, peut-être?

LE PORTEUR. — Oui, le 5. A 10 heures 20 du soir. Comme toi.

LE PHOTOGRAPHE. — Extraordinaire. *(Pause.)* Je ne comprends pas. Je ne m'étonne plus. Ça n'a pas de sens. Mais je ne comprends pas. Je ne vous en veux pas. Je ne vous en veux pas de votre persiflage. Tu le fais de belle manière et je ne puis me fâcher... Excuse-moi, je t'ai tutoyé... *(Le porteur lui fait signe de ne pas s'en faire.)* Ça ne fait rien, bien sûr. Comme nous sommes jumeaux, jumeaux de la coïncidence, on peut se tutoyer. Je te disais que tu as une manière de persifler, si gentille, que je ris avec toi. Et tu as une douceur, un calme, un je ne sais quoi, un charme à toi qui fait impossible l'antipathie. En toute sincérité, sans profession

d'amitié. Mais toi aussi sois sincère, dis-moi le secret...

LE PORTEUR. — Tu es sincère, je sais. Et le secret, pas grand-chose. De toute façon, tu vas l'apprendre. Tu es de belle humeur, tu as de la sympathie pour moi, ça me met à l'aise.

LE PHOTOGRAPHE *(qui a le goût de la blague maintenant)*. — Ce serait chouette de mourir le même jour.

LE PORTEUR. — Oui, mais ce n'est plus possible.

LE PHOTOGRAPHE. — Et pourquoi? Là où il y a eu tant de coïncidences, une de plus, avec la mort, quoi? Et que veut dire « ce n'est *plus* possible »? Quoi, tu sais quand je vais mourir? Ou quand tu vas mourir? *(Courte pause.)* Oh, tu sais tout, je l'avais oublié...

LE PORTEUR. — Quand je... *(il hésite)* mourrai moi, je ne sais pas...

LE PHOTOGRAPHE *(lui coupant la parole)*. — Mais tu sais quand je mourrai moi? Tu me le dis peut-être. Je ne m'effraye pas, je n'ai pas peur de la mort, que je n'ai, comme on dit, jamais vue de mes propres yeux. Dis-le-moi, c'est très bien que chacun connaisse son heure. Tu me le dis en grand secret, puis à l'heure annoncée tu me tues et ce sera du bel humour noir, et tu vas me démontrer au dernier moment — à mon dernier moment — que cela aussi tu le savais. Eh bien, quelle est mon heure? A propos, quelle heure est-il? Maria serait déjà venue.

LE PORTEUR *(silence)*. — 6 heures 20. Elle viendra bientôt.

LE PHOTOGRAPHE *(exubérant)*. — Tu es un grand sorcier, très chic et très sympathique. Le temps a passé vite avec toi. J'ai l'impression qu'il y a une minute que tu m'as demandé du feu.

LE PORTEUR. — Le temps n'a pas passé.

LE PHOTOGRAPHE. — « Le temps n'a pas passé », on peut le dire, mais il a passé.

LE PORTEUR. — Pas pour toi, pour les autres.

LE PHOTOGRAPHE. — Pour quels « autres »?

LE PORTEUR. — Pour les autres. Dont la montre ne s'est pas arrêtée.

LE PHOTOGRAPHE. — Je n'ai pas de montre.

LE PORTEUR. — Pourtant ton temps s'est arrêté.

LE PHOTOGRAPHE. — Il s'est arrêté, comment? C'est la montre — moi je n'en ai pas — qui s'arrête, pas le temps. Encore une plaisanterie?

LE PORTEUR. — La dernière. Je croyais que *c'est* plus difficile, peut-être pour moi ce sera plus difficile. Il y en a qui font du tapage, qui refusent, qui supplient, qui s'accrochent avec désespoir, c'est les collègues qui me disaient...

LE PHOTOGRAPHE. — Qu'est-ce que tu racontes là? Je ne comprends vraiment plus. Tu te grises avec du café? Je crois que tu prends trop de café. Entre deux trains. Tu as le cafard et la caféine plus la nicotine... Tu divagues, mais tu as l'air normal. Je ne te crois pas fou.

LE PORTEUR. — Je ne le suis pas. Et pas même grisé par le café. Je n'en prends qu'un seul le matin avec un croissant. *(Pause.)* Et maintenant, une exception, j'en prends un avec toi. Voyons, Georges, tu es un homme moderne. Comme je te connais *(le photographe fait un geste éloquent)*, tu domines bien tes nerfs, tu ne cries pas aux émotions fortes, tu n'aimes pas le tapage, il y a du monde sur le quai... Je vais te dire une chose un peu désagréable pour toi...

LE PHOTOGRAPHE *(brusquement, en panique)*. — Maria?

LE PORTEUR *(fait un non de la tête)*. — ... Désagréable pour toi, jusqu'à ce que tu t'y habitues...

LE PHOTOGRAPHE *(rassuré au sujet de Maria l'interrompt avec un sérieux bouffon)*. — Je n'en ai pas. Vieille fripouille, je te vois venir. Tu penses cimenter notre amitié qui s'est allumée au feu d'une cigarette, notre amitié arrosée avec du café... Ma cigarette s'est éteinte depuis longtemps, je n'avais pas même fait attention...

LE PORTEUR *(d'une voix égale)*. — A six heures.

LE PHOTOGRAPHE *(sans faire attention à cette réplique)*. — ... Tu veux la cimenter pour la vie. Tu veux que je te prête de l'argent. Oui, tu veux de l'argent.

LE PORTEUR *(du même ton)*. — Je suis le courrier, Georges.

LE PHOTOGRAPHE *(dérouté et amusé en même temps)*. — Tu bats de nouveau la campagne. Tu veux me rendre fou, coûte que coûte. « Le Courrier du soir », non? C'est toi, tu es « Le Courrier du soir ». C'est le journal où je me disais reporter. On exhume

toujours l'histoire du mensonge? Mon prophète, tu es un journal, un fait divers ! Si on bavarde encore un petit moment tu vas me dire que tu es la Mer Baltique, le Kilimandjaro. Ou l'Andromède, la constellation.

LE PORTEUR. — Tu as raison, Georges. Je suis le courrier du soir. Du soir.

LE PHOTOGRAPHE *(suivant son idée)*. — Oui, c'est à cette heure qu'il paraît. L'édition doit arriver maintenant à la gare.

LE PORTEUR. — Elle est arrivée. *(Très doux.)* Je suis le courrier 1233 *(Pause.)*

LE PHOTOGRAPHE *(devenant brusquement sérieux, puis éclatant d'un rire formidable)*. — Bang. Formidable C'est bath! Je suis mort de rire !

LE PORTEUR. — A six heures.

LE PHOTOGRAPHE.—C'est magnifique. Vas-y. C'est l'histoire la plus tordante que j'aie jamais entendue. Le numéro 1233. Dommage que personne ne voudra me croire quand je la raconterai.

LE PORTEUR. — En effet. Personne ne voudra te croire. Et tu ne vas la raconter à personne.

LE PHOTOGRAPHE. — Je te la dis à toi. Si on se voyait demain, qu'est-ce que tu en penses? Maria s'en va et j'ai plus de temps. Nous allons prendre un bock. Pour toi je bois, tu le mérites bien. Comme l'année dernière à la mer. C'est une plaisanterie presque gentille, et en tout cas originale. Demain je vais te la conter et si tu es bien élevé tu feras semblant de n'en connaître mot et tu te tordras de rire. « La plaisanterie avec mon ami le porteur-qui-sait-tout. Tu ne le connais pas? Mais il est également ton ami, et le vôtre, madame, et le tien, mon gosse, et le vôtre, monsieur le retraité. « Votre nom? *(Pause)*. Votre profession? Porteur. Autres emplois? Journal, fait divers, mer-montagne, constellation, courrier du soir. Fumez-vous la pipe? Non, des cigarettes. Que pensez-vous des lames *Eros?* Je porte la barbe. Aimez-vous le film? La comédie muette. Etc., etc. Mesdames, messieurs, nous venons de transmettre sur le vif notre reportage-enquête de six heures du soir — *Causerie avec le porteur numéro 1233.* Ecoutez-nous chaque jeudi, sur la même longueur d'onde et à la même heure ». Quelle heure est-il?

LE PORTEUR. — 6 et demie. Sois calme. Qu'on n'attire pas l'attention des gens. Demain tu ne me conteras rien. Pour toi il n'y a plus de demain. Pour toi il n'y a qu'aujourd'hui. Un très long aujourd'hui nommé éternité. On le dit. Ce n'est pas si éternel que ça. Au moins par rapport au temps. A ton temps qui ne bouge pas. Par rapport au temps en marche des autres, il paraît infini. Demain tu ne me conteras rien. On se sépare ici et maintenant.

LE PHOTOGRAPHE *(voulant entrer dans le jeu)*. — Je comprends. Cette fois je comprends. Je commence à comprendre moi aussi. Tu dois encore faire part de cette nouvelle à d'autres qui ne s'en doutent pas. C'est facteur que tu aurais dû être, pas porteur. Tu dois en avoir une longue liste, pauv' de toi !

LE PORTEUR. — Non. Je n'annonce plus personne.

LE PHOTOGRAPHE. — J'ai été le dernier? La mort est morte avec moi?

LE PORTEUR. — Oui, la tienne.

LE PHOTOGRAPHE *(sans faire attention à la réplique)*. — Le photographe sauveur. Le héros inconnu du monde. Le vrai Messie. Il a racheté de sa mort la vie des autres. Une vie éternelle. Jour un, année un de l'ère un de l'humanité. Nous sommes éternels. La mort est morte. Et moi qui visais la pauvre gloire d'être reporter au « Courrier du soir ». J'ignorais ma destinée. Ma destinée unique et glorieuse. « Le héros numéro un de toutes les époques: passées, présentes et à venir. »

LE PORTEUR. — Je suis désolé, Georges. Je parle sérieusement. A six heures. Depuis 32 minutes.

LE PHOTOGRAPHE. — Tu causes avec moi depuis 32 minutes et pendant ce temps-là, personne n'est mort sur toute la terre. Tu vas en rendre compte. Et tu déments les statistiques. Auxquelles d'ailleurs je ne croyais pas.

LE PORTEUR. — Il y en a beaucoup qui sont morts pendant ce temps-là. A six heures, qu'est-ce que je sais moi, peut-être quelques centaines sur toute la terre.

LE PHOTOGRAPHE. — Mais il n'y a pas la guerre. Peut-être quelques exécutions par-ci par-là. Ou de celles-ci tu t'en occupes par délégation? Et les autres, comment as-tu fait pour les annoncer?

LE PORTEUR. — Ils ont été annoncés par leurs courriers à eux.

LE PHOTOGRAPHE. — Oh, vous êtes donc toute une organisation. Comme les reporters. Une combine moderne. Cela rapporte?

LE PORTEUR. — A partir de six heures tu en fais partie également. Toi aussi tu es courrier. Un courrier du soir, photographe de son métier, 1233 comme numéro.

LE PHOTOGRAPHE. — Maintenant nous avons tous les deux le même numéro? On s'appelle tous les deux monsieur la Mort?

LE PORTEUR. — Moi, je m'appelle Georges.

LE PHOTOGRAPHE. — Mais c'est moi qui m'appelle Georges. Tu bats de nouveau la campagne. Même dans une mystification absurde comme celle-là, illogique, il faut quand même avoir une logique. La logique intime, de la farce, quoi!

LE PORTEUR. — A partir de six heures je m'appelle Georges. J'ai pris ton existence. Je resterai porteur, un porteur nommé Georges, et je ferai de mon mieux pour mener une vie propre, comme toi.

LE PHOTOGRAPHE. — La belle affaire! Tu as pris mon existence de photographe et tu seras toujours porteur? Passe pour le nom, mais l'existence? Ne joue pas avec les mots. Et tu ne t'exprimes pas correctement. Si tu voulais me faire gentiment entendre que tu m'avais supprimé tu aurais dû dire que tu m'avais pris la vie.

LE PORTEUR. — Je l'ai fait, ami 1233.

LE PHOTOGRAPHE *(avec ironie)*. — Pourquoi, ami Georges?

LE PORTEUR. — Pour qu'un beau jour je puisse la présenter à un rendez-vous, avec un peintre, un fantassin, une serveuse de café ou un enfant aveugle, dont le nom sera un numéro. Ma mort à moi.

LE PHOTOGRAPHE. — Tu vas mourir toi aussi? La mort elle aussi a une mort?

LE PORTEUR. — A présent je suis vie moi, cher ami la Mort. Et la vie comme tu t'en es aperçu, elle a une mort. Oui, je vais mourir une fois de plus, je ne sais pas quand ni pour la quantième fois et je vais revenir parmi les courriers du soir. Toi, peut-être, tu existeras encore, comme courrier d'un type à la vie longue, ou tu auras changé d'équipe, et tu t'appelleras Joseph ou Pierre, ou de nouveau Georges, que sais-je moi. Mais un autre Georges. Celui à qui tu vas annoncer que son temps s'est arrêté.

LE PHOTOGRAPHE *(devenu sérieux, presqu'au désespoir)*.—Tu devrais écrire des films ou des romans. Tu es terrible. Je te croyais presque.

LE PORTEUR. — Tu me *crois* presque...

LE PHOTOGRAPHE. — Et... de qui je serai?... De qui je serai la...?

LE PORTEUR. — Je ne sais pas. Un temps, une espèce d'éternité pour les montres ordinaires, tu vas te promener un peu partout, tu feras des reportages comme tu en as toujours rêvé et des voyages passionnants, tu vas photographier des constellations, des avions, des déserts. Puis un beau jour tu seras appelé à assister à une naissance. Ou tu seras envoyé faire la connaissance d'un monsieur de 40 ans, conservateur de musée, par exemple. Ou tu vas te fiancer. Tu commenceras une vie en même temps que quelqu'un — comme moi qui te connais dès ton premier jour — ou tu monteras dans son train sur le parcours, dans une gare importante, dans une très petite station de campagne, ou près du terminus. Voilà Maria.

(Entre Maria.)

MARIA. — Bonsoir, Georges.

LE PORTEUR. — Bonsoir, Maria.

LE PHOTOGRAPHE. — Bonsoir, Maria.

MARIA. — Bonsoir, monsieur. *(Maria s'approche familièrement du porteur.)* Tu es avec un copain. Je suis en retard. Ne te fâche pas!

LE PHOTOGRAPHE *(stupéfait)*. — Maria, Maria, c'est moi... moi *(Il veut dire « Georges » mais il hésite.)* Moi... 1233.

MARIA *(s'adressant au Porteur)*. — Qu'est-ce qu'il y a ? Que se passe-t-il?

LE PORTEUR. — Ce n'est rien, Maria. Il vient d'apprendre une nouvelle. Il en est encore ému. Nous partous tout de suite. Je te conduis. *(Il prend la mallette de Maria.)*

MARIA *(souriant au photographe)*. — Ce n'est pas trop grave, non, monsieur... *(Elle hésite, attendant le nom)*, monsieur... *(Pour dire quelque chose et pour couper le silence pénible.)* Avoir un fiancé porteur à la gare d'où l'on part, c'est un avantage. On est servi la première. Vous ressemblez beaucoup à quelqu'un qui a été... auquel je tenais, il y a longtemps...

LE PORTEUR *(gêné)*. — Dépêchons-nous, Maria.

MARIA. — Oui... *(Elle reprend.)* Un grand ami... de la famille... photographe... *(Vite)* reporter photographe à un grand journal du soir... Bonsoir, monsieur. Enchantée. J'espère qu'on se reverra. N'est-ce pas, Georges?

LE PORTEUR. — Oui. Au revoir. Bonsoir.

MARIA *(en train de partir)*. — Vous avez un appareil à photos. Ne m'en voulez pas si j'ose... Peut-être une photo, un souvenir avec Georges. Il ira la chercher chez vous.

LE PHOTOGRAPHE *(abîmé)*. — Avec plaisir. Bien sûr. *(Il leur fait une photo et la leur donne.)*

MARIA *(joyeuse)*. — Comme ça à l'instant? *(Elle regarde la photo.)* Mais c'est du papier noir. On n'y voit rien.

LE PORTEUR. — Ça ne fait rien. Une autre fois. Bonsoir. *(Il va avec Maria.)*

MARIA. — Bonsoir. Ne vous en faites pas. Ce sera pour une autre fois.

LE PHOTOGRAPHE *(criant après eux)*. — Georges, Georges dis-moi, comment as-tu fait?

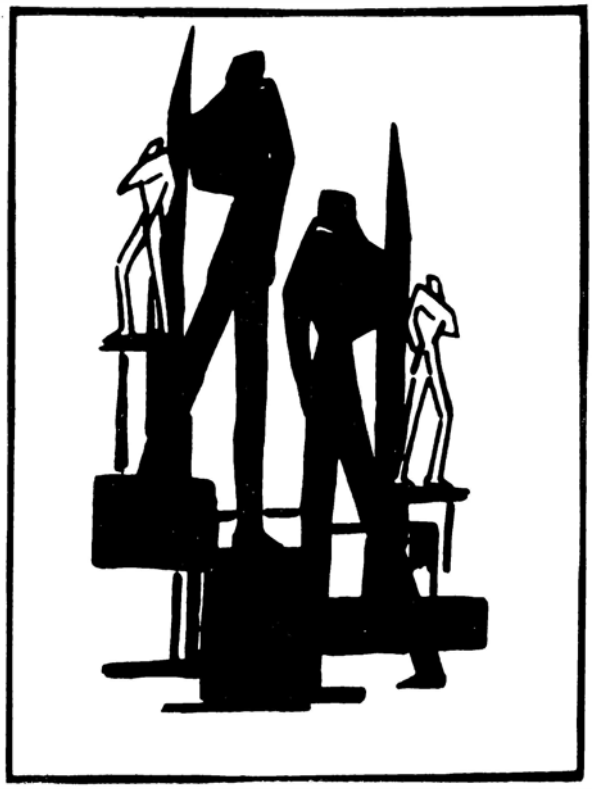
LE PORTEUR *(s'arrêtant un instant)*. — Quand je t'ai demandé du feu et j'ai allumé ma cigarette à la tienne.

LE PHOTOGRAPHE. — ...qui s'est éteinte. Et moi comment je m'y prendrai?

LE PORTEUR *(lui montrant l'appareil)*. — Un instantané... *(Le photographe lui montre d'un geste éloquent le papier noir)*... où tu feras un visage très précis... et tu y mettras beaucoup de lumière.

Le 16 décembre 1964

En français par ILEANA VULPESCU



Dessin de HANS MATTIS TEUTSCH

MARIN SORESCU

(n. 1936). Etudes de philologie à l'Université de Jassy. Débuts en 1957 à la revue « Viaţa studenţească ». Auteur des volumes de vers Seul parmi les poètes *(1964)*, Poèmes *(1965)*, Mort de la montre *(1966)*, la Jeunesse de Don Quichotte *(1968)*, Toussez! *(1970)*, Une aile et une jambe *(1970)*, *des pièces de théâtre* les Nerfs, ça existe, Jonas *(1968)*, le Bedeau *(1969)*, *du volume pour enfants* Où s'enfuir de la maison *(1966) et du volume d'essais* la Théorie des sphères d'influence *(1969)*.

Le Bedeau

Tragédie en trois tableaux

PERSONNAGES : LE BEDEAU — allumeur de cierges. Plus jeune au début de la pièce, plus vieux ensuite — comme le temps passe!
LE VEILLEUR — un sourd.

Décor inspiré des cathédrales: La dernière cathédrale visitée par le décorateur. Vue de l'intérieur, d'un regard sensible aux points de fuite du gothique. Impression de surabondance d'espace et de trop peu de temps.
La rosace représente les Quatre Saisons de Bruegel le Vieux, éclairées de temps à autre par un projecteur.

PREMIER TABLEAU

Le bedeau, quelque part près de l'entrée, regarde fixement la porte, comme s'il attendait quelqu'un. Personne ne vient plus à la cathédrale, c'est clair. Hochement de tête, regard vers les murs, nouvel hochement de tête, puis le bedeau se dirige vers l'autel et en revient, un cierge à la main. Il le pose par terre, en apporte un second, puis un troisième, quelques brassées.

LE BEDEAU *(au centre de l'église, un cierge allumé à la main).* — On croirait voir brûler une abeille... La flamme monte, et la fumée se dissipe de tous côtés. Elle va se déposer sur les murs: c'est signe que la flamme a trouvé sa voie — vers le haut.

(Regardant alentour) Ce que ces pierres sont neuves! Horriblement peu enfumées. Elles ricanent comme les dents d'un démon.

(Tristement) D'ici, aucune lumière n'est montée au ciel...

(Bas, d'une voix où il y a de la douleur et une certaine contrition) Mon rôle, c'est d'allumer les cierges... un point, c'est tout. J'astique les bougeoirs et les encensoirs. Je tends des cierges aux gens, ils les prennent... voilà. Puis je me retire dans un coin et je les regarde prier. *(Il essaie de les regarder prier)*

(S'apostrophant) Et qui voudrais-tu voir prier?

(Passant le cierge dans l'autre main, comme s'il avait mal) Plus personne n'entre ici.

(Riant) Il n'y a eu que moi pour m'y précipiter.

(Gravement) A vrai dire, je ne sais pas comment ça c'est fait. Je me suis trouvé là, un cierge à la main, en train de chanter l'antienne de la messe des morts.

(Gros effort de mémoire) De ma vie, je ne me souviens pas d'avoir jamais vu entrer quelqu'un d'autre.

(En secret) C'est une cathédrale oubliée. Les gens ont tant peiné pour la bâtir, qu'ils l'ont oubliée sitôt après l'avoir coiffée de sa flèche. Il y avait déjà longtemps qu'il avaient commencé à l'oublier, des siècles, mais à ce moment ç'a été total, foudroyant.

(Imitation) « Voilà enfin une chose de faite », qu'ils ont dit, et ils se sont mis à penser à autre chose. Pas à une autre cathédrale, en tout cas. On n'en fait plus, des cathédrales. C'est la dernière. Et je suis le dernier.

(Riant) Le bedeau est resté le dernier...

(Contemplant longuement les murs trop clairs) La fumée de mes cierges, on ne la remarque même pas... Elles doivent se dire entre elles, les pierres: « Les cierges du bedeau, c'est moins que rien... »

(Montrant la flamme du cierge) On dirait de l'eau!

(Geste las) A vrai dire, si on m'avait oint dans ma fonction de bedeau, peut-être bien... Mais personne ne m'a dit de la prendre. C'est moi qui me suis trouvé là tout à coup... sans raison valable. Ça arrive. Il y a toujours eu des gens qui se sont oints d'eux-mêmes.

(S'excusant) Voyez-vous, cette cathédrale est abandonnée, oui, très abandonnée, et moi, je suis un bedeau... volontaire.

(Il fait quelques pas) Ça me fait même un peu peur de marcher seul, la nuit, sur les dalles... Les pas... *(Il écoute)* crient dans le désert. Le désert semble encore plus grand quand on s'y promène.

(Méditatif) Un jour ou l'autre, bientôt peut-être, elle croulera aussi. Suffit d'un nouveau tremblement de terre, ou d'autre chose, et alors... Elle aura eu encore moins de fidèles qu'une tortue! Et comme la tortue vit plusieurs centaines d'années, l'écaille en est passablement plus enfumée quand elle meurt. Qui pouvait bien se tenir avec un cierge allumé à ses trousses?

(Il cherche quelque chose à la base du mur, à droite de l'entrée) La voilà.

(S'arrêtant devant un moellon plus foncé) Pierre, petite pierre, je commencerai par toi. *(Il rit, d'un rire un peu étranglé par l'émotion)*

(Il colle le cierge contre la pierre et se met en devoir de l'enfumer) La fumée se glisse dans les crevasses, la pierre se recouvre de mousse et de lichens, de mousse sans lichens— la pierre se couvre de fumée.

(Dressant l'oreille) Comme le temps passe! Frrt... Frrt...

(Le cierge est sur le point de se consumer) Voilà, encore un cierge de vécu.

(Montrant le moellon enfumé) Et une dalle où je me suis déposé.

(Exalté) La flamme est montée au ciel, s'y est plaquée à son tour sur une muraille de feu — tandis que j'œuvre ici, à son ombre.

(Un autre cierge. Sourire) On fait illusion comme on peut.

(Voix éteinte, regard vers le haut) Pardonne-moi de douter dès la première pierre.

(Il se remet à son travail, avec une pointe d'acharnement) Il vaut mieux que cela se passe en silence. Le cierge brûle tout simplement, je n'ai pas besoin de lui parler Notre respiration est toute simple aussi, une respiration sans commentaires...

(Pause) Je pensais avoir le temps de finir ce gros moellon avant un an.

(Mouvement d'envie) Que de suie, dans ces grandes baraques gothiques pleines de tuyaux! Oui, mais c'est qu'elles ont pas mal de siècles... Tant de générations sur ces murs... Moi, quand même, ça ne fait qu'une seule génération...

(Comme en se persiflant soi-même) Bon gré, mal gré... je me demande comment ça se passe ailleurs... *(Il passe au moellon voisin)* Eh bien, j'ai posé la pierre fondamentale. *(Riant)* Dorénavant, tout sera plus simple. *(Au suivant)*
Si on précisait un beau jour: voilà, mon vieux, c'est ça le centre du ciel, tout le monde se précipiterait ici, on s'écraserait, il y aurait des guerres... Ce serait à qui viendrait le premier s'installer à même le mur, on y bâtirait des maisons... Qu'on dise seulement: cette pierre, c'est la prunelle de Dieu— et les gens s'y coucheraient comme des lézards. « Nous nous fourrons dans vos yeux, Seigneur, voyez-nous. » Mais comme ça... personne, on s'en fiche.

(Tressaillant) Il me faut encore des cierges.

(Il se dirige vers le tas en regardant autour de lui avec crainte) Par où peut-il bien venir? Par où se glisse-t-il? Il s'égoutte peut-être à chaque instant, comme la pression d'un doigt inconnu sur cette boule qui s'enfle de terreur dans la gorge?

(Comme s'il cherchait une aiguille) Je crois qu'il vient par en bas... *(Même jeu, vers le haut)* Par en haut aussi. Je sens comme un tourbillon dans les jambes, qui me pousse à m'agenouiller.

(Méditatif) Avec leur dernier souffle, les moribonds pourraient mettre en marche des roues assez puissantes pour arracher la terre à notre zone de malheur. Seulement voilà, l'idée ne leur vient pas qu'ils pourraient souffler tous en même temps. On est mal organisés pour mourir, c'est ça.

(Soufflant) Allons, mon vieux, pousse cette cathédrale vers une autre zone, toute neuve...

(Soufflant encore) Peux-tu? Non... tu ne peux pas!

(Examinant les murs) Ces moellons n'ont pas encore été soudés entre eux par la fumée des prières. Leurs crevasses sont encore vivantes.

(Souriant) Et alors, le mystère se glisse par où il peut.

(Pause) Dans la bouche de chaque mort, il y a un entonnoir par où le mystère coule dans l'univers... Moi, que voulez-vous, ça ne fait qu'une génération...

(Conclusion) C'est plus sage de prendre bien soin de notre moellon...

(Il y revient. Geste de distraction) J'étais parti chercher des cierges.

(Il se dirige vers le tas, prend deux cierges et en fait une sorte de levier. Il pose quelques cierges sur un bras du levier et les lance en l'air). Et maintenant, si je rallonge un peu ce bras... *(Regardant fixement devant lui)* Qui es-tu, au bout du grand levier, toi qui foules sous ton pied un faisceau de lumière? Il te suffit d'y appliquer la pointe d'un orteil aérien pour faire jaillir le soleil en une aube rythmique, puisque le bras du levier est aussi long que l'éternité! Il te suffit, plongé dans tes pensées, d'y appuyer un peu le coude, pour que la terre monte jusqu'au faîte des feuilles. Jusqu'au faîte de moi-même. Et les montagnes tourbillonnent dans le jabot de l'aigle, facilitant sa digestion — car le bras du levier est au-delà de toute image. Et si nous l'allongeons encore un peu, il n'est plus besoin à l'autre bout de personne: le mouvement se fera de lui-même. Un souffle, un craquement — le mécanisme joue tout seul. *(S'aidant du levier, il lance les cierges en l'air)*

(Solennellement) Je regarde — et les étoiles se lèvent sur une autre planète. Je parle — et sur une autre planète rugit le tonnerre et tombe la foudre. Je suis chétif comme une fourmi, mais mon pouvoir grandit démesurément sur une autre planète et j'y suis Dieu — sans le savoir.

(Souriant) On dirait que je suis déjà en route vers là-bas. En route vers moi-même.

(S'efforçant de tout minimiser) Drôles d'idées qui me passent par la tête. Bah! des pensées — de simples pensées poussées jusqu'au bout — à pleines voiles.

(Cessant son travail) Je voudrais élever un hymne à ces voiles-là. Ces merveilleuses voiles blanches qui nous ont été données pour penser jusqu'au bout de nous-mêmes — et de tout. Elles sont peut-être en nuage, ou en air raréfié, ou en abîme absolu. Nous devons pousser jusque-là, y foncer la tête la première — la vie la première. Jusqu'au-delà... à pleines voiles.

(Résigné) Ensuite, nous retombons, vaincus et brisés, à fond de cale, et nous nous remettons à ramer, galériens à la chaîne. Galériens au fond du cercueil. *(Il prend deux cierges, en allume un).* Oh, qui m'aidera à ramer à travers cet océan de fumée?

(Il choisit quelques cierges et reprend son travail. Un temps. Silence)

(Appréciation technique) Les cierges de mauvaise qualité absorbent plus avidement le noir. On dirait des yeux morts, criblés de piqûres de fourmi. *(Attentivement)* Celui-là est sur le point de s'achever. Bon. Mais j'ai oublié la jointure des pierres.

(Soudant à l'aide du cierge) Ces lignes droites, ça mange une quantité de fumée.

(Une idée) Et si je les laissais telles quelles?

(Avec conviction) Impossible. Si on néglige les joints, tout l'édifice de fumée risque de s'effondrer.

(On aperçoit une niche toute proche) Une niche dans le mur! Il ne manquait plus que ça! Autant essayer de remplir la bouche de l'enfer.

(Il travaille avec des gestes de maçon, entassant la fumée avec les doigts, l'étalant du revers de la main. Redressement de reins, soupir) Est-ce que j'arriverai jamais à l'autel?

(S'expliquant, comme à soi-même) C'est là que se tiennent les saints et les martyrs... *(Avec nostalgie)* Toute ma vie, j'ai rêvé d'éclairer une auréole.

(Prière) O saints bienheureux, accueillez-moi parmi vous, même comme simple figurant. Vous vous faites vieux, vos années commencent à vous faire mal, peintes qu'elles sont sur votre être en tant de couches successives. Faites-moi faire les travaux les plus humbles, au fond des niches et des caveaux. Je pourrais, par exemple, manger de la lumière à la Sainte Cène, puis la souffler dans vos auréoles à la fin de la messe. Et de temps à autre, à une demi-paroi d'intervalle, faire un cornet de mes mains et crier par deux fois, pour les croyants et pour les non-croyants: Alléluia! Alléluia!

(A voix forte, faisant rouler à grand fracas les échos dans tous les recoins d'ombre) Alléluia! Alléluia!

DEUXIÈME TABLEAU

Même décor. Les parois, jusqu'à hauteur d'homme — celle du bedeau — sont fleuries de cierges allumés. Le bedeau, vieilli d'une étape, va de-ci de-là, redressant un cierge, en allumant un autre. Dans un coin, quelque part, une chauve-souris suspendue la tête en bas, les ailes déployées, fantastiquement agrandies par le jeu des lumières.

LE BEDEAU *(regard admiratif).* — Cette fois, ça commence à ressembler à une cathédrale. Il lui manquait un chœur. *(Il indique les cierges)*

(Emu) A présent, c'est une cathédrale dans la force de l'âge... dans la force de la sainteté.

(Dressant l'oreille) On dirait que toute l'herbe du dehors fonce à travers les murs, croît à travers les murs. Comme les flèches à travers Saint Sébastien.

(Le cherchant) Il ne doit pas être loin. Il écoute croître l'herbe sur ses plaies. Il les écoute se remplir de verdure.

(Mélancolique) On vieillit, notre temps s'en va. Il faut bien se remplir de quelque chose...

(Souriant, dans sa promenade à travers les flambeaux) Je rajeunis dans l'espace d'entre les cierges, je vieillis en traversant leur flamme. Et je me régénère à nouveau dans le noir... Lui aussi: il rajeunit dans le vide entre les flèches, où il doit se sentir vigoureux, tout-puissant.

(Pause) La terre aussi rajeunit, dans le vide entre les jours.

(Montrant les cierges) Il ne manque que les mains de la foule implorante, s'accrochant à

leurs feux comme aux étoiles, quand la terre sera sur le point de basculer dans le noir...

(Petit rire, en regardant les murs) Je me devais de faire mon petit miracle. On accueille favorablement les miracles, là-haut, s'ils sont mis au service d'une grande idée.

(Solennellement) A tout moment, on s'attend à discerner le vagissement d'un nouveau-né.

(Il attend un instant) En tout cas, moi... si j'essayais de vagir... *(Il essaie)* Pas question! Mes organes sont ankylosés, le vagissement s'articule, devient langage impur. Et pourtant... *(Il s'allonge par terre, le cierge à la main)*

(Trois papillons aux couleurs vives surgissent de l'obscurité et commencent à voleter autour du cierge) Voilà les Trois Rois Mages.

(Suivant des yeux le vol des papillons) Est-ce qu'ils prient, ou je me trompe?

(Son d'orgue. On entend une sorte de chœur) « Mon Dieu, cette lampe ne nous suffit plus. Nous l'avons caressée de nos ailes, léchée et pourléchée, et nous sommes déjà au grand nombre de trois, si tu te ressouviens de ces voyageurs-là. »

(Une voix) « Moi, j'ai labouré toute la plaine et je pressentais dès longtemps cette lumière, et j'en ai même rêvé, nostalgique, sur la corolle d'un tournesol.»

(Une autre) « Moi, celui de droite, je viens je ne sais d'où, devers la droite. »

(Une troisième) « Moi, celui de gauche, je viens je ne sais d'où, devers la gauche.»

(Chœur) «.A présent, nous tournoyons follement autour de la lampe, connaissant à fond les lois de rotation parmi les rayons, ayant mis le feu d'abord au pollen recueilli à droite, à gauche et au centre de la lumière. Puis nous avons mis le feu à nos ailes, à nos antennes de mages, et nous voici qui ne sommes plus que des moignons de mages, aussi menus que des papillons. Nous nous sommes usés jusque-là, nous avons exhalé notre souffle chaud dans toutes les crèches, mais toutes étaient vides... Et maintenant voici, un seul vieillard dans la dernière étable.

(Menaçant) Prenez garde, Seigneur, que notre espoir n'achève de se consumer avant nos ailes. »

(Le chœur cesse, l'orgue se tait, le bedeau saute sur ses pieds et se prend à hurler) Parce qu'il ne ressort de nulle part que le simple fait de brûler soit un miracle!

(Il balaie nerveusement de la main tous les cierges, qui s'éteignent)

(Dans le noir) Peut-être une lampe plus grande, Seigneur. Ou autre chose...

(La scène suivante se passe dans l'obscurité. La chauve-souris se détache du mur et commence à tourbillonner autour de lui. Le bedeau se défend à tour de bras, calmement d'abord, puis de plus en plus angoissé)

Cette chauve-souris a fleuri comme un arbre. En enfer, les arbres doivent être comme ça: pourvus de griffes et d'ailes. Quand ils sont en fleur, ils vous fouettent de toutes parts.

(Esquivant une attaque) Aux interruptions de l'Histoire surgissent les monstres préhistoriques.

(Grand rire sinistre) Le combat de Jacob avec l'Ange!

(Très simplement) Laisse-moi tranquille, tu vois bien que je ne suis pas Jacob. Y a pas de Jacob par ici.

Ah, je te tiens! Tu voulais m'entrer dans les cheveux, maudite.

(Terrifié) Aïe, elle m'a piqué de ses cornes! Elle a même des cornes! Je l'ai manquée...

Ou est-ce moi qui ai des cornes, ou est-ce moi qui ai des griffes, est-ce moi qui ai des ailes noires?

Va-t'en, chauve-souris, tu vois bien qu'on s'est empêtrés tous deux.

Ou alors c'est moi qui dois m'enfuir, voler, me crucifier la tête en bas, sous la première poutre...

(Criant) Une chauve-souris m'est entrée dans la poitrine.

Je suis un vieux clocher...

(Solennel) La nuit, je secoue mes chauves-souris comme l'arbre défendu, au paradis, secoue ses branches chargées de démons.

Et je dis: Laisse-les vivre, laisse-les jouir des ténèbres comme nous jouissons de la lumière, pour que l'équilibre soit parfait, sinon les ténèbres, découragées, faibliraient peu à peu. Laisse vivre les chauves-souris, dis-je, elles feront la chasse aux insectes le long des murs et monteront la garde pour les hommes. Quel autre mal pourraient-elles bien faire? Elles tiendront les arbres en contact, quand ils s'éviteront les uns les autres... *(Pause)*. Elle est partie...

(En attente) Je suis entré en résonance avec les ténèbres et je tremble dans le noir. Je suis fait de grands pans de vide entrés en résonance avec le monde, qui réveillent des échos terribles chaque fois que la terre craque sans raison valable. Ou d'une quantité de péchés oubliés, pardonnés, capitaux, entrant en résonance à chaque lever de lune. Le tic-tac des choses m'épouvante, c'est en vain que je les éloigne, je tressaille comme si je m'éveillais sans cesse hors de moi-même. Il paraît que demain mon cœur battra plus fort, c'est pourquoi maintenant je veille et fais semblant de parler et de me taire, d'attendre quelqu'un et de n'avoir pas peur du bruit du tout, du tout.

(Sons étranges. Bruissement d'ailes. Il allume un cierge, puis tous les cierges le long d'une paroi. Du côté opposé, on distingue la chauve-souris à sa place première, semblable à une fresque) Chauve-souris, chauve-souris, si on jouait à faire des ombres, si on se multipliait par ombres tous les deux?

(Il fait des ombres) Tiens!

(D'une voix bizarre) Ce mur est fou, je ne sais pas ce qu'il lui prend, j'y vois trois ombres qui m'appartiennent toutes, à trois âges différents. Je n'ai jamais jeté trois ombres sur le sol, deux tout au plus, certain dimanche où j'étais tout paré de nouveaux rêves...

(Surpris) Tiens, une autre qui vient de surgir, haut perchée. Je suis le plus grand des somnambules, au-dessus de toutes les ombres normales.

(Crescendo) Et deux autres encore, qui coulent comme des rayons à mes pieds.

(Examinant le cierge) Quelle sorte de lumière est-ce là, de quelle façon tombe-t-elle? Il est vrai que tant d'êtres humains sont morts dans ces parois, depuis tant de milliers d'années qu'ils s'y murent et s'éteignent. Il y a peut-être encore des âmes que l'oubli n'a pas bien mâchées, des âmes bien conservées par le souvenir, des fragments d'yeux, de cils, de cheveux, qui captent le rayon de mon cierge et se dessinent, satisfaites d'exister même sous ma forme, rien que pour s'incarner une dernière fois.

(Comptant) Trois, quatre, cinq...

(Joyeusement) Sept maintenant. *(Grondeur, à soi-même)* Pourquoi étendre au sol sept ombres vaines?

(Tristement) A présent, même en marchant sur les mains, sur la tête, je ne peux plus dépasser le chiffre sept. Tout a une logique...

(Lucide) Tout a des bornes, et je ne suffis pas à remplir une cathédrale.

(Il continue quelque temps à enfumer le mur, pierre à pierre) S'il y avait l'orgue au moins! Un peu d'ancienneté...

(L'autel commence à scintiller, émergeant de l'ombre) L'autel commence à luire. Me voici arrivé à l'autel, on va noircir l'autel à présent. *(Exaltation)* L'Autel! Je suis parvenu ici en rampant à genoux, en combattant le...

(Soupir de soulagement) Un souffle humain a passé sur ces murs. Comme une buée...

(Il appuie son front au retable, épuisé) Un jour, quelqu'un a peint une église sur une outarde. C'était la dernière outarde de la région. Les chasseurs avaient exterminé toutes les autres. D'église, il n'y en avait plus depuis longtemps. Lui, il en a peint une — sur l'outarde. Les miracles du Christ sur la crête, sur les longues plumes pendantes et le jabot. Aux ailes, la Passion et la Mise au tombeau — sur l'une d'elles. Sur l'autre, l'Ascension. Ces deux là, paraît-il, se font pendant. Ce qu'on ensevelit de l'aile gauche s'élève au ciel en battant de l'aile droite. Et vice-versa. Comme un moulin à eau, avec des augets. Il a changé son outarde en église et l'a lâchée ensuite en plein champ. Il courait sans cesse après elle pour prier. « Vous n'auriez pas vu mon église? » qu'il demandait aux uns et aux autres. Un jour, il a vu un type qui passait par là, l'outarde pendue à sa ceinture, toute sanglante...

Mais moi, j'ai ma cathédrale... Qui pourrait lui tirer dessus? Et comment la pendre à sa ceinture? Parce que moi, dans un cas pareil, je sortirais la tête par la fenêtre et je crierais comme on n'a pas crié de mémoire d'homme: « Assassins! Assassins! » *(Pause)* Voyons un peu ce qu'il y a encore d'écrit sur ces icônes. Elles sentent le jaune d'œuf...

(Pensivement) Les saints sortent du jaune d'œuf, comme les parachutistes de l'avion. Tant qu'il restera un œuf au monde, le miracle planera au-dessus de nous...

(Il veut regarder la peinture de plus près) Tiens, ma vue a baissé.

(Abritant ses yeux de la main) On supplie si longtemps le bon Dieu de se montrer à vous, et quand on est arrivé tout près, on ne le voit plus.

(Soupirant) Voilà, j'ai beau resserrer les paupières, rien ne vient s'y prendre. L'air seul, aussi docile qu'une brebis. Il me fait pitié, vraiment, tant il est doux. Et quand mes yeux se referment sur lui, ils s'effeuillent.

(Priant) Humble piquant sur un chardon hérissé, je crie de soif après la toison sacrée.

(Crescendo) Oh, le chardon qui a perdu sa brebis à l'entrée du paradis, qui le consolera, qui le couvrira de caresses?

(Doucement) Mon Dieu, vous êtes ma brebis perdue, sans vous je suis impair. Emportez-moi, accroché à votre queue, parmi vos mondes infinis, ou du moins sur la lune nichée dans votre oreille... *(Pause)*

Ici, tout près de l'autel, les prières se font mieux entendre. Il y a par là des oreilles saintes, et c'est comme si on y pleurait dedans. Cette icône-là, par exemple...

(Il allume un autre cierge et fourre ses yeux dans le cadre)

(Surprise) C'est vide. Il n'y a que le cadre.

(Réfléchissant) Le peintre n'a plus eu le temps de la peindre. Quelque chose a dû survenir entre temps. Entre temps, il y a toujours place pour quelque chose.

(Il éclaire d'autres cadres) Entre temps, le peintre a dû devenir aveugle. Ou, qui sait, peut-être qu'il n'existe rien pour les cadres — alors il les a laissés tels quels. Est-ce possible? Même pas une auréole?

Voilà, j'ai beau resserrer mon âme, rien ne s'y prend...

Quand même, je suis arrivé loin, très loin, le plus loin...

(Réfléchissant, avec crainte) Y a-t-il encore autre chose?

(Presque en pleurant) Les arbres poussent, des bourgeons y naissent, les arbres perdent leurs feuilles et se demandent: Y a-t-il encore autre chose? Les hommes aiment, se parlent, puis meurent. Y a-t-il encore autre chose?

Et les morts se taisent. Ils scrutent l'éternité, et gardent le silence. Tout juste s'ils permettent à l'herbe de leur donner un peu de bonne humeur jusqu'à l'automne. Puis ils meurent à nouveau, en tas, par-dessus leur ancienne mort.

Et ils se taisent, se taisent, se taisent.

(Montrant du cierge le chemin parcouru) Quand même, j'ai atteint l'autel... *(Un temps d'indécision, puis tranquillement, continuant à éclairer les cadres vides)* Il ne faut pas se décourager pour si peu. Il faut continuer à tenir le cierge, *comme si tout était dans l'ordre.*

TROISIÈME TABLEAU

Des échafaudages ont surgi le long des murs. Au début du tableau, le bedeau pourra s'y affairer encore un peu, vérifier çà et là leur résistance. Les murs sont noircis jusque sous la coupole, où subsiste encore une étroite bande blanche. Le bedeau s'y hisse à grand-peine, épuisé, et se met au travail.

LE BEDEAU. — Ça commence à sentir le saint Chrême... Cette terre de péché est toute recouverte par une épaisse couche de saint Chrême qui monte à la surface, comme l'huile le fait toujours.

(S'arrêtant de travailler) Est-ce que je pourrais dormir sur de l'huile? Etre au-dessus, tout à fait au-dessus...

(Soupirant) Et y rissoler à l'infini!...

(Appuyant son front contre le mur) Cette lumière... S'il y a par ici quelqu'un d'éveillé, je le supplierai de fermer les yeux. S'il y a pas très loin une sentinelle, je l'obligerai à faire la paix. S'il y a sous la fenêtre une fleur fraîche éclose, j'irai la regarder jusqu'à l'aube prochaine.

(Se promenant sur l'échafaudage) Quant aux étoiles, je n'y peux rien. J'ai calculé que je pourrais normalement dormir plus d'un million d'éternités avant que se produise une éclipse universelle.

(Agacé) Et que faire éveillé jusqu'alors?

(Il reprend son travail)

(Presque heureux) Il y a une volupté de l'épuisement aussi. Quelle sensation extraordinaire que celle d'un citron bien pressé! « Voici, je suis complètement tari. Je me suis répandu dans l'éther, j'ai acidulé tous les astres, et cette journée jusqu'au tréfonds... »

(Changeant de ton) Pressée entre nos doigts, la terre aussi soupire de plaisir: « Je suis exténuée par l'histoire, la géographie, la géologie, l'âme et tout — demain n'existe plus, je suis tarie, essorée, à vide, à jamais. » *(Il soupire)*

(Par hasard, il éclaire le tableau représentant le Martyre de Saint Sébastien) (Surpris) Enfin un homme heureux!

(Examinant le corps lacéré par les flèches)... qui a pris son sort dans ses propres mains, dans son propre corps, dans ses yeux, dans son cœur... Qui a pris son sort dans son propre cœur.

(Dirigeant le faisceau de lumière vers les archers) Bien que la distance d'où ils lancent leurs flèches soit passablement petite. Il est interdit de viser un martyr à moins de trois mètres. C'est inhumain! On est heureux de souffrir, mais il ne faut pas que la corde soit trop tendue.

(Criant, aux païens) C'est inhumain, païens.

(Au Saint) Je devrais maintenant chasser ces misérables à coups de pierres jusqu'au-delà du clocher, te détacher de cet arbre de malheur, panser tes plaies et laver tes pieds. Ce serait justice. Mais rien de tout cela n'est à la portée de mes forces.

(Tristement) Bien que je sois vivant, et qu'eux soient morts. Sais-tu ce que je peux faire, en tant que vivant? Me tenir ici, et pleurer.

(Il pleure auprès du Saint)

(Souvenir soudain) Et comme je vois, ce n'est même pas l'enfer... La souffrance hors de l'enfer... je ne sais pas si elle est acceptée.

(Intrigué) Mais si, on peut souffrir aussi hors de l'enfer. C'est permis. L'usage s'est généralisé. De toutes façons, je vais quand même finir par te délier. D'autres attendent leur tour...

(Il lui parle à l'oreille) Les saints sont privilégiés. Quand on les change de place, et ça arrive, on les emporte avec tout leur crépi. Pour les hommes, c'est moins commode, parce que sans... *(Souriant)* Moi, je suis parti vers le ciel de mon propre mouvement, et avec mon crépi. C'est le mur que je cherche. Le mur, m'entends-tu?

(Montrant le ciel) Il est là.

(Comme à soi-même) Dieu m'a fait signe par-dessous le ciel, discrètement, pour que personne d'autre ne le remarque. Moi, pauvre naïf, je croyais que c'était un simple coup de foudre, comme d'habitude, et je me préparais déjà à rentrer sous terre. Parce que toutes les fois qu'on m'a foudroyé je suis rentré sous terre, devenu charbon, pour me guérir de l'électricité.

(Un doigt aux lèvres) Seulement, cette fois-là, c'était Lui. Lui-même.

(Craintif) Et je ne sais pas ce qui m'attend. Je continue à penser, à bavarder avec les saints, je hoche la tête de façon normale... Mais il m'a fait signe.

(Gravement) Le geste est consumé, et je ne sais pas ce qui m'attend. *(Il passe plus loin)*

(Prose) Tiens, en voilà une tout à fait blanche, de pierre. Manquait plus que ça!

(Il l'enfume) Je plonge le globe terrestre dans la fumée. *(Il rit)*

(Mécontent de son propre élan) Paroles en l'air. Paroles sur les murs.

(« Marquant » dans son esprit) Ça aussi... il faudra le lui dire.

(Il tousse, le cierge s'éteint) Cette fumée...

(Il en allume un autre) Ma provision de cire est en train de s'épuiser.

(Furieux) Depuis le temps que j'appelle le veilleur pour qu'il m'en apporte. Pour faire du bon travail, il me faudrait encore une charretée ou deux de... Si j'essayais encore.

(Criant) Hé, gardien! Gardien!

(Résigné) Pas l'ombre. Evidemment.

(Confession) Il est sourd. Il ne m'a jamais entendu. Quant à moi...

(Suffoqué par un nouvel accès de toux) Je n'aurais jamais cru qu'il y ait au monde des gens sourds à ce point.

(Disert) Je le disais justement au premier, dans le narthex. Il m'a gardé une bonne semaine auprès de lui, l'odeur de la cire lui plaisait, ça le chatouillait. « Bonne fumée, qu'il disait, où l'as-tu trouvée? Elle me fait du bien, malgré que ça me soit interdit de l'aspirer.» «Vous ne pourriez pas faire quelque chose pour les sourds? » ai-je demandé. « Non, qu'il dit, tout ce que nous pouvons faire, c'est d'en faire des veilleurs. » *(Pause)*

(Se souvenant) J'étais arrivé plus tard, je venais du néant... Lui, du néant aussi... Seulement, Lui, on avait commencé à souffler dessus, et *ça se voyait.* De toutes manières, le désastre était inévitable: le ciel avait atteint un tel degré de sainteté que le moindre geste, mordre ou non à quelque chose, bouger ou non un doigt, tout était péché capital.

(A voix forte) La création du premier homme fut le signe de la déchéance totale et absolue du ciel.

(Pensif) Victime de notre désir de naître à tout prix, même aveugles, même sourds, même infirmes, mais naître un jour, dans mille ans, dans deux mille, n'importe, à quatre pattes...

(Coupable) Nous nous trouvions par là, moi j'étais arrivé plus tard. Du néant. C'est nous qui l'avons poussé par les épaules, c'est nous qui avons ouvert sa bouche aux dents éclatantes et avons appris à ce fils unique de la terre: « Mords, et déclenche l'atomisme céleste. »

(Après une petite pause) Et à cause de ça, voilà le veilleur qui m'est échu!

(Criant) Hé là, le sourd!

(Résigné) Il faut me tirer d'affaire tout seul.

(Une idée) Je tiendrai mon cierge allumé seulement la moitié du temps. Puis je l'éteindrai. L'autre moitié du temps, il restera éteint.

(Souriant) Il brûlera comme ça, même éteint, il enfumera les saints en esprit. Autour de toute flamme flotte une possibilité d'extinction.

(Soufflant le cierge) Bon! Ça y est. A présent, je rallume.

(Il rallume) On se restreint comme on peut.

(S'expliquant) Parce qu'on ne peut pas se présenter devant Lui sans un cierge entier à la main.

(Imaginant) Il se tient sur les nuages, ce sont des nuages de bonne qualité, qui résistent. Des nuages qui pleuvent, quand il désire la sécheresse, comme un déluge à sec.

(Changeant de ton) Les écureuils, sautant d'une goutte à l'autre, montent sous la pluie jusqu'à la couronne du nuage sombre. J'aimerais bien grimper ainsi, de pensée en pensée, jusque tout en haut, là où la sérénité est possible, parce que la vie et la mort se consument au-dessous, comme la pluie sous le nuage *(Pause)*

(Changeant de pierre) Mais les choses étant ce qu'elles sont, je ne peux avancer que pierre à pierre.

(Tranquillement) Ça fait déjà toute une vie que je le cherche. Où es-tu, où es-tu? Tu m'as bandé les yeux comme à colin-maillard, et je ne peux t'appeler qu'avec ma voix d'enfant. *(Pleurant)* Où es-tu? Même mon stock d'abeilles touche à sa fin...

(Vision) Des abeilles pleuvent goutte à goutte dans l'église, et la durée de leur vie est celle d'un cierge allumé. Oh, elles sont heureuses, malgré leur courte vie, et elles continuent à fabriquer du miel, plus un cierge pour la vie des abeilles à venir. Et les saints s'efforcent de secouer au loin les microbes des morts qu'on a transportés ici... Microbes de morts, microbes se réfugiant sur les martyrs et les saints, affolés à l'idée du mal qu'ils ont causé. Il y a comme un frémissement, un grouillement sur ces murs, tous les saints secouent leurs longues basques, tandis que l'assistance pleure et qu'on pose au mort les trois questions:

(A voix forte, grave et pleine d'échos)

— Pourquoi es-tu né?

— Pourquoi as-tu vécu?

— Pourquoi es-tu mort?

(Avec simplicité) Simple comme bonjour. Réponds donc, mort, presse-toi de répondre, voici le chronomètre aux mains de l'arbitre perché dans le clocher, qui vient d'interrompre le jeu et tient sa respiration à la main comme une balle dégonflée... Voici que le chronomètre a déjà commencé son tic-tac. Tu as une minute par question.

(On entend le tic-tac d'un chronomètre) Et le mort se tait, il s'est retiré tout entier dans la larme de son œil gauche, oubliée là depuis avant-hier.

(Froidement) Donc le mort se tait, et tout à coup le chronomètre fait: bang! Et on voit que c'était une cloche, et la larme du mort se brise... Et les microbes s'enfoncent encore plus profondément dans la chair des martyrs, dans celle des saints, qui font de leur mieux pour s'adapter à la situation. Et le crépi commence à s'effriter...

(Aux derniers mots, le chronomètre change son tic-tac en son de cloche. Après une petite pause) Et moi, que dois-je faire, MOI, dans tout ça? *Ma mort me concerne...*

(Ton de prière) Que devons-nous faire, *nous autres?* Nous les nombreux, nous les autres! Puisque vous avez tout fait tout seul, que nous est-il resté sur le fond des choses faites? Oh, si du moins nous pouvions faire pleuvoir le déluge à rebours, le lancer en l'air pendant quarante jours et un milliard de nuits, en punition de vos péchés! Ou le faire neiger en haut et nous envoler, à cheval chacun sur un flocon, vers les étoiles assoiffées d'hiver! Vous enneiger vous-même, vous faire hiberner comme avant la création, et traverser votre esprit comme des avalanches de rêve! Et que vous nous pensiez chacun à nouveau. Et que vous nous repensiez du commencement! Et que vous renonciez à nous créer! Et que vous nous laissiez tranquilles!

(Criant) Laissez-nous tranquilles! Envoyez-nous au diable et laissez-nous tranquilles, Seigneur!

(La porte de la cathédrale s'ouvre dans un long grincement. Entre le veilleur)

LE VEILLEUR *(se gratte l'oreille avec sa clé. Il aperçoit l'échafaudage)* Ça alors!

(Il sort, revient avec quelques outils et se met en devoir de les démonter)

LE BEDEAU *(tout en haut, à son affaire)* Je le touche presque. Oh, et ce cierge qui est sur le point de s'éteindre! Si seulement j'avais encore un peu de cire.

(Il crie au veilleur, qu'il ne voit pas) Hé-là! Hé-là!

LE VEILLEUR *(n'entend pas. Il retire une planche ou une barre de fer et l'échafaudage s'écroule de haut en bas. Il sort)*

LE BEDEAU *(flottant tout en haut de la coupole, son cierge à la main, comme en un miracle)* A présent, la plupart du temps, je le garde éteint. Je souffle dessus, mon souffle le réchauffe et il en sort une espèce de vapeur fine qui se dépose sur les murs. Si seulement j'avais la force de mener à bout cette fondation d'église.

(S'encourageant) Il n'y a plus très longtemps, je suis tout près de la flèche, dressée vers le haut comme un doigt qui aurait son mot à dire.

(Curieux) Tiens, que peut-elle bien avoir à dire?

(A bout de forces) Si tes paupières ne te font pas mal quand tu les fermes. Si tes cils ne tintent pas comme deux rideaux de lances envenimées. Si l'obscurité ne te saisit pas chaque soir, comme une porte qui te prendrait la main, puis la cheville, puis la nuque. Si tes dents ne t'empoisonnent pas quand tu les avales à chaque inspiration, pour les replacer au prochain soupir, en un interminable round de boxe contre l'infini...

(Décision soudaine) Je n'achève plus. Laissez-moi descendre. Je ne peux pas faire une église plus noire que celle-ci. Ainsi, n'ayez pas peur...

(Il veut descendre) Tout doux, tout doux. Il faut me tenir solidement à la charpente...

(Il remarque qu'on la lui a prise) Mes échelles! Vite, mes échelles! Qui m'a volé mes échelles? Je tombe... Je retourne en bas, aux fondations, tout au fond, près des saints qui n'en ont pas compris plus long non plus, sinon qu'ils sont des saints. Je m'étendrai près d'eux, je me couvrirai d'une dalle jusque par-dessus la tête, une vieille dalle si effacée qu'on n'y distingue plus qu'une file de lettres incapables de former un mot, malgré toute leur bonne volonté. Et j'y serai bien... Parce que tout y sera tranquille, et qu'on n'y distinguera plus rien.

(Il se rend compte qu'il plane) Donc, je ne tombe pas.

(Contrarié) Ce n'est pas possible... j'ai le droit de tomber, comme tous les corps.

Comme tous les corps vivants, quand ils tombent morts.

Comme tous les corps morts, quand ils tombent et ne ressuscitent plus.

(Avec résignation) Ça veut dire que le temps est venu. Il va se montrer à moi.

(Saisi de crainte) Seigneur, je suis là, tout joyeux, là où Vous seul planez d'ordinaire. Je Vous ai donné autant de fumée que j'ai pu, tout un nuage, montez dessus et montrez-vous à moi... Voici, je viens à votre rencontre et vous dis:

— Je veux vous parler.

Et vous me répondez:

— Parle.

(Presque en pleurant) Et maintenant je vous demande:

— Comment allez-vous, Seigneur? Et vos icônes? Car vous avez un million d'anciennes icônes, si bien peintes par des maîtres habiles, qui vous ont représenté sous un million de visages, tantôt montagne, tantôt pain, tantôt eau. Et moi, je suis venu vous voir sous un seul. J'ai commencé de bas en haut. J'ai imploré

toutes les pierres, tous les saints, j'ai cru à toutes choses, à chaque niche, à chaque caveau et même aux crevasses des pierres. J'ai soufflé mon âme sur toutes les parois pour monter jusqu'ici.

(Le haut du corps a disparu dans le vide de la voûte)

Seigneur, je suis venu vous remercier pour la fumée.

(Long silence) A présent, je crois que j'aimerais bien retourner... Quelqu'un est-il jamais arrivé... Vous savez, faudrait pas qu'ils s'imaginent que même le bedeau... Seulement... où sont-ils passés? J'avais assemblé quelques échafaudages... Je ne pouvais pourtant pas grimper sur les murs... Et voici, je pose le pied en bas *(épouvanté)* et je glisse vers le haut! Et on ne Vous voit pas... il n'y a que moi. Car il n'y a plus personne au-dessus de moi. Et je flotte, Seigneur, sur les nuages, comme vous.

(Révélation) Et je ne peux plus tomber, comme vous. Le monde est à ma droite et à ma gauche. Et je suis au milieu... *(Comprenant)* Alors...

(Il crie) Moi!

(Sanglotant) Alors... je me regrette à mon tour.

(Pause) Et ce bout de cierge... Voyons s'il est encore bon à quelque chose...

(Il met feu à ses vêtements) Je le laisserai brûler... jusqu'au bout... rien que pour le salut de mon âme.

(Tout en haut, il n'y a plus qu'un bûcher qui projette ses lueurs fantastiques sur la cathédrale noire)

Rien que... pour le salut... de mon âme.

Rideau

En français par ANNIE BENTOÏU

George Constantin dans *Jonas* de Marin Sorescu

R A D U D U M I T R U

n. (1937). Ingénieur mécanicien, licencié de l'Ecole Polytechnique de Bucarest. Depuis 1965 il se consacre à la littérature. Auteur, parmi autres, des pièces de théâtre l'Orange verte, le Vis-à-vis, les Cors.

Le Vis-à-vis

LES PERSONNAGES: LE JUGE
L'INCULPÉ
LE GARDIEN
LE MÉDECIN
L'INFIRMIÈRE
LE VRAI GARDIEN
LE FOU AUX DENTS ARRACHÉES

La salle d'attente d'un médecin. Un canapé au fond de la salle, une table et quatre chaises au milieu en composent le mobilier. La porte qui s'ouvre vers le cabinet est ouverte et ne se voit pas. Au lever du rideau en scène il y a le juge, le gardien et l'inculpé. Ils discutent vivement, ils sont gais, exubérants. Mais on n'entend pas ce qu'ils se disent. Puis, très pressés, ils rangent le fauteuil et la table à gauche près de l'arlequin et de l'autre côté de la chambre ils forment un carré avec les quatre chaises tournées vers l'extérieur.

Grave, intentionnellement grave et essayant de cacher sa joie et son rire prêt à éclater, autoritaire le juge s'installe confortablement dans ce fauteuil ad-hoc « présidentiel ». Pris au collet, l'inculpé est poussé par le gardien au milieu du carré « quatre fois quadrupède », geste après lequel le gardien s'assoit trivialement les jambes écartées sur la chaise en face des spectateurs. Au début tous les trois sont entraînés par l'atmosphère de jeu, d'amusement. Jusqu'à ce qu'ils arrivent à entrer complètement dans la peau des personnages, à se confondre avec eux. Alors ils parleront d'un ton sententieux, ils seront sadiques, acharnés, vainqueurs, vaincus. Ils vont supplier, implorer, argumenter, hurler, crier, s'exténuer.

Nous voilà donc au début, quand ils sont dominés par l'amusement, le jeu, l'expérimentation.

LE JUGE *(se lève, cherche mentalement)*. — Valentin Vanel, le juge *(il s'assoit)*.
LE GARDIEN *(se lève, cherche aussi un nom)*. — Vincent Victor, le gardien.
L'INCULPÉ *(cherche)*. — Voltaire... Vivien Voltaire *(il rit)*.
LE JUGE. — Vivien Voltaire... V.
L'INCULPÉ. — Va. *(Ils rient)*.
LE JUGE. — Vac.
LE GARDIEN. — Vache. *(Gros rire)*.
LE JUGE, L'INCULPÉ. — Vache, vache. *(Ils rient)*.
LE GARDIEN. — Vacant.
L'INCULPÉ. — Vacances. *(Il rit, le gardien aussi)*.
LE JUGE *(un peu sévère)*. — Vacarme.
L'INCULPÉ. — Vacant.
(Dès ce moment, les répliques deviennent plus cursives, chacun prend son rôle au sérieux.)
LE JUGE *(accusation)*. — Vaccin.
L'INCULPÉ *(s'excuse, en généralisant)*. — Vaccin...
LE JUGE. — Vaccinal.
L'INCULPÉ. — Vaccination.
LE GARDIEN. — Vaccinateur.
LE JUGE *(accusation)*. — Vaccinothérapie.
L'INCULPÉ *(se prend un instant, la tête dans les mains)*. — Vacuité, vacuité !
LE GARDIEN. — Vacuum !
LE JUGE *(dur, ton accusateur)*. — Vagabond.
LE GARDIEN *(ricanement grossier)*. — Vagabondage.
LE JUGE *(surenchérit)*. — Vagabondinage.
L'INCULPÉ *(proteste)*. — Vagonétaire.
LE GARDIEN. — Va-et-vient !
LE JUGE. — Vah !
L'INCULPÉ. — Vaé, vaé !
LE JUGE. — Vagissements.
LE GARDIEN. — Vas-y !
LE JUGE *(menace)*. — Val.
LE GARDIEN *(servile, au juge)*. — Valable ?
LE JUGE. — Valabilité.
L'INCULPÉ. — Valeureux.
LE JUGE. — Voleur ?
L'INCULPÉ. — Valeur.
LE GARDIEN. — Va-t'en *(l'expression lui plaît)* Va-t'en *(de plus en plus enchanté)* Va-t'en.
LE JUGE *(demande des preuves)*. — Valorifiez...
L'INCULPÉ *(veut gagner du temps)*. — Valoir...
LE GARDIEN. — Valse. Va-t'en *(il s'endort)*.
LE JUGE *(menace)*. — Valse.
L'INCULPÉ *(cri de détresse)*. — Value.
LE JUGE *(impérieux)*. — Value ! Value !
LE GARDIEN *(se réveille en sursaut, égaré)*. — Value ? *(se reprend)* Va-t'en !
L'INCULPÉ *(vaincu pour le moment)*. — Vapeurs.
LE JUGE *(sinistre)*. — Vaporisation.
LE GARDIEN *(servile, au juge)*. — Vaporisateur *(il s'assoit et sommeille)*.
LE JUGE. — Vaporeux.
L'INCULPÉ *(pleure lentement)*. — Vague...
LE JUGE *(sarcasme)*. — Vague...
LE GARDIEN *(hébété, mais fier)*. — Vaguemestre.
LE JUGE *(dur)*. — Verger, vaguemestre.
LE GARDIEN *(se frotte les mains)*. — Vague-à-l'âme...
L'INCULPÉ *(effrayé)*. — Vacillement.
LE JUGE *(dégoûté)*. — Varech...
LE GARDIEN *(n'a pas compris)*. — Variable !
LE JUGE *(explique)*. — Variante.
L'INCULPÉ *(demande grâce, montre ses jambes)*. — Varice.
LE JUGE *(ironique)*. — Varice...
L'INCULPÉ *(explique)*. — Varicelle.
LE JUGE *(doucereux, de plus en plus ironique)*. — Varicelle...
L'INCULPÉ *(se trompe sur le ton, rassuré, insiste)*. — Variqueux.
LE JUGE *(crie)*. — Variétés !
LE GARDIEN *(renforce, rire imbécile)*. — Variétés !
L'INCULPÉ *(montre son visage, cherche d'autres arguments)*. — Variole.
LE JUGE *(ironique)*. — Variation.
LE GARDIEN *(idiot)*. — Vaseline. Va-et-vient.
L'INCULPÉ. — Vase.
LE JUGE. — Vassal.
LE GARDIEN *(rire idiot)*. — Vacher.
L'INCULPÉ *(déchirant)*. — Veuf.
LE JUGE *(ironique)*. — Vu ! *(méchant)* Vaurien !
LE GARDIEN. — Va-t'en.
LE JUGE *(menaçant)*. — Verrou.
LE GARDIEN *(enchanté)*. — Verrou.
L'INCULPÉ. — Vagir...
LE JUGE. — Verges !
LE GARDIEN. — Verges ? Volontiers.
L'INCULPÉ. — Verger...
LE JUGE. — Vieilles vétilles...
L'INCULPÉ. — Végéterai-je ?
LE JUGE. — Végétez !
L'INCULPÉ. — Vous vengez-vous ?

LE JUGE *(souriant, montre le gardien).* — Veilleur! *(au gardien)* Veillez-vous?
LE GARDIEN. — Véhément!
LE JUGE. — Véhément?
LE GARDIEN. — Véhément.
LE JUGE. — Velléité?
LE GARDIEN. — Velléité.
L'INCULPÉ *(hors de soi).* — Vélite, véloce, velours...
LE JUGE *(répond).* — Vénal.
L'INCULPÉ *(tragique).* — Vendetta.
LE GARDIEN. — Va-pas! Vénérable va pas.
L'INCULPÉ *(énervement sourd).* — Vénéré, vénération, vénérable, Vénère...
LE JUGE *(dernière accusation).* — Vénérien.
L'INCULPÉ *(foudroyé, n'en croit pas ses oreilles).* — Vénérien?
LE JUGE *(sarcastique, probant).* — Vénérologiquement!
L'INCULPÉ *(lève les yeux au ciel).* — Venin, venin.
LE GARDIEN. — Vous vous vantez! Va-t'en.
LE JUGE *(irrité).* — Venimeux.
L'INCULPÉ *(ironique).* — Veinard.
LE GARDIEN *(mal à propos).* — Ventilation?
LE JUGE *(irrité, au gardien).* — Ventiler, ventillon...
L'INCULPÉ *(rire moqueur).* — Ventillon.
LE JUGE *(hors de soi, crie).* — Vergerons.
L'INCULPÉ. — Vergerons? *(Crie)* Voyons, véracité?
LE JUGE *(cri démentiel).* — Verbal!
LE GARDIEN *(cri démentiel).* — Verbal!
LE JUGE *(de plus en plus démentiel).* — Vert.
LE GARDIEN *(idem).* — Vert!
LE JUGE. — Verte!
LE GARDIEN. — Verte!
LE JUGE. — Vert!
LE GARDIEN. — Vert!
LE JUGE. — Verte!
LE GARDIEN. — Verte!
L'INCULPÉ *(crie).* — Vérifiez.
LE JUGE *(plus fort, montrant son derrière).* — Vergetures!
L'INCULPÉ *(crie).* — Véreux!
LE GARDIEN. — Vaurien! *(crétin)* Va-et-vient!
L'INCULPÉ *(crie).* — Vers, versets, versification...
LE JUGE *(ricanement démentiel).* — Versions.
L'INCULPÉ. — Viable.
LE JUGE. — Viager.
L'INCULPÉ *(hurle).* — Vie!
LE GARDIEN *(crache).* — Va-t'en!
LE JUGE *(rire inhumain).* — Vibrateurs.
L'INCULPÉ *(au juge).* — Vicieux.
LE GARDIEN. — Va-t'en.
L'INCULPÉ *(idem, de plus en plus fort).* — Vicissitude.
LE GARDIEN *(ennuyé, ça ne lui suffit pas).* — Va-t'en.
L'INCULPÉ. — Vice.
LE GARDIEN. — Va-t'en!
L'INCULPÉ. — Versatile.
LE GARDIEN *(trouve encore que c'est insuffisant).* — Va-t'en.
L'INCULPÉ. — Versatilité.
LE GARDIEN. — Va-t'en.
L'INCULPÉ. — Versicolors.
LE GARDIEN *(avec l'indignation du crétin, montre le juge).* — Vicomte! Va-et-vient.
LE JUGE *(trève de patience, haine méchante).* — Verdict: Voupable!
L'INCULPÉ. — Vraiment?
LE JUGE *(crie).* — Voupable! Voupable!
LE GARDIEN *(crie).* — Voupable! Voupable!
LE JUGE. — Voupable!
LE GARDIEN. — Voupable!
L'INCULPÉ. — Voupable? Victime...
LE JUGE *(au comble du délire).* — Voupable!
(En ce moment dans le cabinet du médecin on entend un cri. Le cri se répète, ensuite un gémissement et la voix du médecin: « Bois et crache! » Entre l'infirmière).
L'INFIRMIÈRE *(ton professionnel).* — Le suivant!
(Les trois continuent à balbutier, épuisés).
LE GARDIEN. — Viande.
LE JUGE. — Vin.
L'INCULPÉ. — Violon.
LE JUGE *(exténué).* — Vivace.
LE GARDIEN *(bégaie).* — Vivacité.
L'INFIRMIÈRE *(effrayée).* — Docteur, les fous sont devenus fous.
LE VRAI GARDIEN *(arrive en courant).* — Où êtes-vous donc, couillons! *(il voit qu'ils ne bougent pas et déconcerté s'efforce à comprendre. Le médecin vêtu de sa blouse et l'infirmière font leur apparition et regardent les trois: le juge, le gardien et l'inculpé qui les voient et de plus en plus épuisés veulent mettre fin à ce procès imaginaire).*
LE JUGE *(faible).* — Viol.
L'INCULPÉ *(pleurs, ne s'oppose plus).* — Viol?
LE JUGE. — Violateur.

LE GARDIEN. — Violent.
L'INCULPÉ. — Violoncelliste...
LE GARDIEN. — Violoncelliste? Va-nu-pieds.
LE JUGE. — Vierge.
L'INCULPÉ. — Vertueux.
LE JUGE. — Vision.
L'INCULPÉ. — Virages.
LE JUGE. — Veau.
LE GARDIEN *(rire, idiot)*. — Veau.
LE JUGE. — Visible.
L'INCULPÉ. — Visage.
LE GARDIEN. — Va-t'en.
L'INCULPÉ. — Ventaison.
(De plus en plus fatigués, ils parlent à peine, le sens se perd).
LE JUGE. — Ventolier.
LE GARDIEN. — Ventosité.
LE JUGE. — Verboquet.
L'INCULPÉ. — Verdillon.
LE JUGE. — Vermicelle.
LE GARDIEN. — Vert-de-gris.
LE JUGE. — Voile.
LE GARDIEN. — Verticale.
L'INCULPÉ. — Vocabulaire.
LE GARDIEN. — Vlan! Va-t'en!
LE JUGE. — Voix.
LE GARDIEN *(épuisé)*. — Verve.
L'INCULPÉ. — Va... Vomis.
LE JUGE. — J'ai mal à l'estomac. Je veux vomir.
(Complètement épuisés, tous les trois s'efforcent à vomir, sans y parvenir).
LE JUGE, L'INCULPÉ, LE GARDIEN. — Aaa!
(Entre le fou aux dents arrachées. Il tient sa main à sa mâchoire. Il ferme la porte sur laquelle il y a un écriteau où l'on peut lire « Stomatologie »).
LE FOU AUX DENTS ARRACHÉES. — Aaa! *(il tombe sur une chaise)*.
LE DOCTEUR *(à l'infirmière, ton professionnel)*. — Vomitif.
L'INFIRMIÈRE *(sourire entendu)*. — Vomiter...
LE DOCTEUR *(la met en garde)*. — Vomiture...
L'INFIRMIÈRE. — Vomitoire.
LE DOCTEUR. — Vomiturition.
L'INFIRMIÈRE *(ton bas, irrité)*. — Voracité.
LE DOCTEUR *(lève le ton)*. — Verbiage!
L'INFIRMIÈRE *(pour soi)*. — Verbeux...
LE DOCTEUR *(nerveux)*. — Verbiageuse...
L'INFIRMIÈRE *(avec malice)*. — Verbiageon...
LE DOCTEUR *(agressif)*. — Vocable.
L'INFIRMIÈRE. — Vocabline.
LE DOCTEUR. — Voilà!
L'INFIRMIÈRE. — Voilette!
LE DOCTEUR *(énervé)*. — Vexation *(enlève sa blouse)*.
LE VRAI GARDIEN *(qui ne quitte pas des yeux les fous)*. — Alors, c'est comme ça, hein? Je vous emmène chez le docteur pour qu'il vous arrache les dents, et vous, vous vous mettez à... *(voit que le docteur se déshabille)*. — Docteur!
LE DOCTEUR. — Vieille vésicule!
L'INFIRMIÈRE *(indignée)*. — Vieux vibrion!
LE DOCTEUR. — Vous vociférez?
L'INFIRMIÈRE. — Vou-ou-ou!
LE DOCTEUR *(martial)*. — Volcan!
L'INFIRMIÈRE. — Vulgaire!
LE JUGE *(au gardien qui ne lui prête plus attention, occupé à suivre les deux belligérants)*. — Juste un peu d'amusement.
L'INCULPÉ. — Un passe-temps, quoi!
LE GARDIEN. — Je représentais la force! La force!
LE DOCTEUR *(jetant sa blouse par terre)*. — Vulgarités?
L'INFIRMIÈRE *(jette elle aussi sa blouse)*. — Vulgarisation.
LE DOCTEUR *(jette son bonnet, insultant)*. — Vipère!
L'INFIRMIÈRE *(jette sa coiffe)*. — Vermine!
LE DOCTEUR *(crie)*. — Vautourrrr!
L'INFIRMIÈRE. — Vermine vise vautour! *(elle rit)*.
LE DOCTEUR. — Vautour vise virilité! *(satisfait)*.
L'INFIRMIÈRE. — Vautourterelle.
LE VRAI GARDIEN *(effrayé, indécis, ton bas)*. — Docteur *(rare)* les voisins vous voient.
LE DOCTEUR *(plein de lui, il a surmonté la bataille, fier, enlève l'écriteau sur lequel il y a l'indication « Stomatologie » et la jette par terre)*. — Vautouriste!
L'INFIRMIÈRE *(ramasse l'écriteau et le met à sa place. Maintenant on y peut lire « Neurologie »)*. — Vautour du monde!
LE VRAI GARDIEN *(s'échauffe)*. — Je vous-voie.

LE DOCTEUR. — Vousvoies !

L'INFIRMIÈRE. — Vourrr !

(Le fou aux dents arrachées apporte du cabinet les chemises de force et les donne aux trois autres).

LE DOCTEUR. — Vourt !

LE VRAI GARDIEN. — Je vousvoie.

LE DOCTEUR. — Vousvoies, vousvoyeur !

L'INFIRMIÈRE *(au vrai gardien).* — Vousvoyonneur !

LE VRAI GARDIEN. — Vousvoyante ?

LE DOCTEUR *(exubérant).* — Vousvoiement.

LE VRAI GARDIEN *(en colère il commence à se déshabiller pendant que les quatre fous se vêtissent des chemises de force).* — Vousvoiement.

LE DOCTEUR *(provoquant, au gardien).* — W. *(courtes répliques).*

L'INFIRMIÈRE *(idem).* — Warrant.

LE DOCTEUR. — Water-polo.

L'INFIRMIÈRE. — Water-proof.

LE DOCTEUR. — Watt.

L'INFIRMIÈRE. — Water-closet.

LE DOCTEUR. — Weber.

LE VRAI GARDIEN *(au comble de la colère).* — Weber ? Weber ? Wa-t'en ! Wa-t'en !

LE DOCTEUR. — Whisky !

L'INFIRMIÈRE. — Widophore !

(Paroxysme, ils sont furieux contre eux-mêmes, hurlant).

LE VRAI GARDIEN. — Widoulphe !

L'INFIRMIÈRE. — Wolfram !

LE DOCTEUR. — Wolframour !

LE VRAI GARDIEN. — Wolframoneur.

LE DOCTEUR *(hurlement suprême).* — Woulphorse !

(Pause). (Le docteur, l'infirmière et le vrai gardien exténué rient dans un état de béatitude, comblés par cette suprême réalisation... Les quatre fous, les chemises de force sur eux, se regardent l'un l'autre et doucement ils prennent l'uniforme du vrai gardien et les blouses de par terre et commencent à en vêtir le vrai gardien, l'infirmière et le docteur).

L'INCULPÉ *(effrayé, à l'infirmière).* — Calmez-vous, calmez-vous, ce n'était qu'un jeu absent.

L'INFIRMIÈRE *(dans cet état d'au-delà d'elle, comme en rêve, elle commence à articuler la première parole qui n'en est pas une).* — Woullrr ! *(elle rit).*

LE GARDIEN *(au vrai gardien).* — Calmez-vous, calmez-vous. Ce n'était qu'un jeu absent, pas plus.

LE VRAI GARDIEN *(dans le même état de béatitude, de rêve).* — Widronque *(il rit).*

LE JUGE *(au docteur).* — Calmez-vous, calmez-vous, ce fut un jeu. Un jeu amusant mais absent.

LE DOCTEUR. — Worce *(il rit, puis ils se regardent tous trois en riant).*

L'INFIRMIÈRE. — Wamors ! *(pause).*

LE DOCTEUR. — Wlam ! *(pause).*

LE VRAI GARDIEN. — Wroc ! *(pause).*

LE DOCTEUR. — Wrondure ! *(pause).*

LE VRAI GARDIEN. — Wroquante ! *(pause).*

LE DOCTEUR *(avec effort).* — Wizicopassant ! *(pause).*

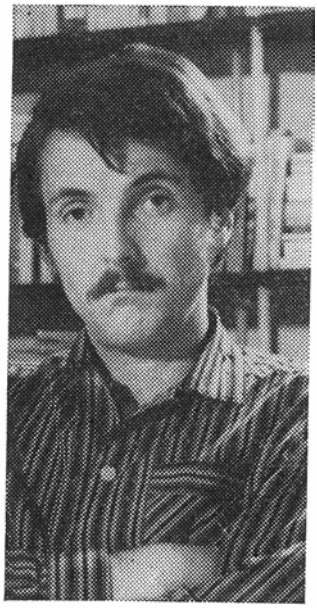
L'INFIRMIÈRE *(avec effort).* — Wouwouwoul ! *(pause).*

LE DOCTEUR *(définitif).* — W. W. W. W.

LE JUGE, L'INCULPÉ, LE GARDIEN, LE FOU AUX DENTS ARRACHÉES *(les chemises de force sur eux, calmes, un peu effrayés par ce dérèglement de l'ordre des choses, en tâchant de les rassurer).* — Calmez-vous ! Calmez-vous ! Ce ne fut qu'un jeu. Un jeu amusant, mais absent. Du calme ! Du calme ! Et maintenant, emmenez-nous, voyons ! Emmenez-nous ! Emmenez-nous !

Rideau

En français par NINA CASSIAN



PAUL CORNEL CHITIC

(n. 1944). Licencié en philosophie. La majorité de ses pièces de théâtre ont paru dans le volume Théâtre *(1970, Ed. « Cartea Românească »).*

Panta rhei

Pantomime

PERSONNAGES: CELUI-CI
L'AUTRE

Le rideau se lève. Il y a, au milieu de la scène, un plan incliné, ni abrupt, ni doux. Un temps. Paraît CELUI-CI.

CELUI-CI s'avance jusqu'au bord inférieur du plan incliné; il s'arrête, recule de quelques pas, repart et le contourne. Il fait quelques pas pressés, s'arrête, regarde derrière lui, revient au point d'où il était parti. Examinant curieusement le plan, il se remet en marche, l'évite, en fait le tour, se retrouve à son point de départ, regarde, embêté, autour de lui d'un air d'ennui. Il bâille. Son regard tombe sur le plan incliné, qu'il examine avec perplexité. Poussé par la curiosité, il s'en approche, l'air timoré, et s'arrête près du bord inférieur du plan. Il lève un pied et le pose sur la pente, puis s'y appuie et se met à se balancer d'un pied sur l'autre, en avant et en arrière. Soudain, il s'immobilise, jette un coup d'œil le long de la pente; pris de fièvre, il essuie ses mains contre les pans de son vêtement, s'arrête, frotte de plus en plus vite ses paumes aux pans de son vêtement, s'évente, fait un pas, puis s'arrête, regarde autour de lui, derrière lui, inspecte les environs, finit par se calmer, s'évente de nouveau et fait un autre pas, plus petit. Il lève les yeux vers le faîte de la pente, s'évente, et refait un pas, deux pas, trois pas, mais sur place et finit par tomber. Il se tient immobile, tel qu'il est, puis se

met à genoux, regarde, perplexe, autour de lui, puis fixe de nouveau le faîte de la pente. Il tend l'oreille, écoute attentivement, se relève, frotte ses genoux, redescend le bout de pente qu'il avait monté, et revient à son point de départ, respire profondément une fois, deux fois, prend son élan, s'élance vers la pente: un pas, deux pas, trois pas, trois autres pas — mais sans bouger; il glisse, tombe et roule jusque sur le plateau. Vif comme l'éclair, il se remet à genoux, effrayé et furieux tout à la fois, regarde autour de lui. Comme il lui semble entendre un bruit, il se met debout, tend l'oreille, tout en rectifiant sa tenue. Furieux, il renifle, réinspecte maintenant la pente, la touche, la sent. De plus en plus étonné, il respire profondément une fois, deux fois. Il s'arrête pour se relaxer, puis bondit vers la pente, fait quelques pas, y monte et tombe avec un grand bruit. Frémissant, il pousse un bref gémissement, redescend de la pente et se retouve à la place où il était au début. Il fixe la pente, son faîte, hoche admirativement la tête; fatigué, il se prend à bâiller, s'assoit à croupetons, demeure immobile, puis se met debout et feint d'être distrait. Il jette des regards amusés autour de lui, se met à déambuler du pas nonchalant de celui qui n'a rien à faire; et, comme sans y prendre garde, revient quelque peu en arrière. S'approchant de la pente, il en monte un petit bout à reculons et s'arrête souriant, du même air dégagé, amusé et innocent, jette à la dérobée un regard derrière son dos, vers le sommet de la pente, arbore à nouveau le même sourire que précédemment et fait deux autres pas à reculons. Au troisième pas, il tombe sur le dos et glisse jusqu'à toucher le plancher. Il se remet à croupetons, stupéfait, perplexe et inquiet. Se redressant, il revient à son point de départ, se prend à réfléchir.

L'AUTRE entre.

CELUI-CI fait semblant de se trouver là par hasard, les mains derrière le dos; il se promène, l'air désinvolte, tout en jetant à la dérobée des regards à l'Autre.

L'AUTRE s'approche et se promène à petits pas mal assurés; il sursaute.

CELUI-CI fait quelques pas plus lents.

L'AUTRE bouge, le regard baissé. Il se méfie de Celui-ci et essaie de l'éviter.

CELUI-CI, au contraire, recherche la rencontre face à face avec l'Autre.

L'AUTRE tente de le contourner par la gauche.

CELUI-CI fait un pas appuyé du côté droit, à la rencontre de l'Autre.

L'AUTRE s'arrête. Il se méfie de Celui-ci, mais tient les yeux baissés. Sursaut.

CELUI-CI tente de lui sourire.

L'AUTRE évite son regard.

CELUI-CI reprend une mine sérieuse.

L'AUTRE essaie de lever les yeux.

CELUI-CI sourit.

L'AUTRE ne lève pas les yeux.

CELUI-CI perd son sourire.

L'AUTRE lève vite les yeux.

CELUI-CI lui sourit — masque.

L'AUTRE lui rend timidement son sourire. Maintenant il sourit ouvertement. Ils se regardent dans les yeux. Sourire heureux. Ils se tiennent l'un devant l'autre. Ni l'un, ni l'autre ne bouge. Puis ils se dirigent vers leur point de départ, vers la pente.

CELUI-CI regarde l'Autre, intrigué.

L'AUTRE le regarde à son tour de la même façon. Il demeure perplexe.

CELUI-CI sourit — masque.

L'AUTRE répond timidement par un sourire. Prenant son élan, il se dirige vers la pente, s'y élance. Au bout de deux ou trois pas, il tombe; il se relève lentement.

CELUI-CI rit.

L'AUTRE se met debout, les yeux baignés de larmes.

CELUI-CI s'approche, lui tend la main, se saisit de sa paume, la lui serre avec force, lui tape sur l'épaule, l'embrasse.

L'AUTRE le regarde drôlement. Enfin il lui sourit, fait tomber la poussière de ses vêtements, va pour reprendre son élan.

CELUI-CI l'arrête.

L'AUTRE le regarde, tout étonné, arrache son bras à la main de Celui-ci, prend son élan, fait quelques pas sur la pente; ayant fait deux pas, il tombe, glisse, se relève à nouveau, reprend de l'élan, fait un pas et retombe visage contre terre.

CELUI-CI, stupéfait, le regarde fixement, s'approche de lui, le tâte, le secoue. L'Autre ne bouge pas. Celui-ci, consterné, attrape l'Autre par les pieds et le traîne, dégageant la pente; il le traîne jusqu'auprès du point de départ, vers la pente. Il balance les bras, respire profondément par deux fois; prend

son élan, court vers le haut de la pente et fait une nouvelle chute.

L'AUTRE bouge.

CELUI-CI reprend son élan et s'élance, souplement et avec précaution, vers le haut du plan incliné et fait la culbute.

L'AUTRE se lève doucement et se tient à croupetons, regardant dans le vide.

CELUI-CI tape furieusement à coups de poings sur le plan.

L'AUTRE ne marque aucune surprise, n'entend rien, ne voit rien.

CELUI-CI se retourne et aperçoit l'Autre. Il le regarde fixement, se frotte les yeux, lui jette un nouveau regard, s'approche et le touche de la main.

L'AUTRE tourne les yeux vers Celui-ci. Ils se regardent fixement. Un temps.

CELUI-CI prend l'Autre sous les aisselles et le traîne vers la pente.

L'AUTRE résiste faiblement.

CELUI-CI halète et pose l'Autre par terre, près du bord inférieur de la pente.

L'AUTRE se calme.

CELUI-CI, petit à petit, étend l'Autre visage contre terre, le posant perpendiculairement sur le plan.

L'AUTRE se rebiffe.

CELUI-CI lui caresse doucement le sommet de la tête.

L'AUTRE s'apaise.

CELUI-CI grimpe sur le dos de l'Autre.

L'AUTRE se débat.

CELUI-CI lui caresse le sommet de la tête.

L'AUTRE se tient tranquille.

CELUI-CI, debout sur le dos de l'Autre, prend son élan et monte la pente; un pas, deux pas, trois pas, quatre pas et... tombe de tout son long. Il demeure immobile, lève la tête, regarde autour de lui. Le faîte de la pente est plus proche maintenant. Il essaie de ramper, mais comme il n'arrive pas à avancer, il pousse un gémissement. Maintenant il glisse vers le bas, puis ne bouge plus. Soudain, il saute sur ses pieds. Un temps. Content, il frotte ses mains l'une contre l'autre, puis s'arrête, se tient immobile. Un temps. Se penchant vers l'Autre, il le tire pour le faire tomber à genoux.

L'AUTRE finit par céder.

CELUI-CI oblige l'Autre à se courber et à se tenir comme pour jouer à saute-mouton.

L'AUTRE s'inquiète.

CELUI-CI le menace du doigt.

L'AUTRE cède.

CELUI-CI grimpe sur le dos de l'Autre.

L'AUTRE se rebiffe.

CELUI-CI tape du pied sur le dos de l'Autre.

L'AUTRE finit par se tenir tranquille.

CELUI-CI prend son élan, saute sur la pente et y fait un pas, deux, trois, quatre, cinq, six pas, puis dégringole. Il glisse doucement vers le bas; il se lève, tout joyeux, prend l'Autre par les cheveux et le met debout.

L'AUTRE se rebiffe.

CELUI-CI se met à lui faire des cajoleries.

L'AUTRE continue de se montrer récalcitrant.

CELUI-CI lui tape dessus.

L'AUTRE finit par fléchir, mais il prend maintenant un air menaçant.

CELUI-CI le câline.

L'AUTRE s'adoucit.

CELUI-CI lui sourit, le regarde droit dans les yeux et hoche la tête d'un air encourageant.

L'AUTRE sourit enfin à son tour.

A partir de là, il n'arrêtera plus de sourire jusqu'à la chute du rideau.

CELUI-CI le cajole et, doucement, posant attentivement ses pieds, il grimpe sur les hanches de l'Autre, le câline, grimpe sur ses épaules, le caresse, prenant son élan, il monte la pente au pas de course, s'approche du sommet — y arrive presque et redégringole jusqu'en bas. Il se relève, furibond et reste bouche bée. Il regarde de tous les côtés: l'Autre — la pente — lui-même — l'Autre — la pente — lui-même... Un temps. Il se précipite sur l'Autre, le remet en position de saute-mouton.

L'AUTRE en prend son parti.

CELUI-CI pose l'un de ses pieds sur la nuque de l'Autre.

L'AUTRE se soumet, toujours en souriant.

CELUI-CI plie l'un des bras de l'Autre et le lui fixe par derrière, monte sur son dos, prend son élan, monte la pente; *arrivé au sommet*, il y demeure comme pétrifié. Il regarde autour de lui: la pente — lui-même — l'Autre — la pente... redescend la pente, la remonte, s'arrête au sommet, rit aux éclats, rit à perdre haleine, rit, sûr de lui, puis cesse de rire. Un temps. Il regarde autour de lui, à loisir, pèse bien tout de ses yeux. Un temps.

Il sort une corde de la poche de son vêtement, descend et noue l'un des bouts de la corde autour de la taille de l'Autre, *qui demeure ainsi jusqu'à la chute du rideau* — dans la même position. Il monte, ainsi attaché, posément, jusqu'au sommet. Il tire sur la corde, hissant l'Autre, tel un bloc de pierre. Après s'être donné beaucoup de mal, il finit par réussir. Une fois là, il le tasse avec soin et s'assied commodément sur le dos de l'Autre, et il demeure ainsi. Un temps.

L'AUTRE halète, sans cesser de sourire.

CELUI-CI se met debout.

L'AUTRE ne souffle plus.

CELUI-CI s'assied. Un temps.

L'AUTRE se remet à souffler.

CELUI-CI se lève.

L'AUTRE s'arrête de souffler. Un temps.

CELUI-CI s'assied. Un temps.

L'AUTRE recommence à souffler.

CELUI-CI l'entend, mais, excédé, ne se lève plus.

L'AUTRE recommence à souffler.

CELUI-CI s'énerve, se lève, le regarde.

L'AUTRE ne souffle plus.

CELUI-CI se rassied.

L'AUTRE souffle à nouveau, très fort.

CELUI-CI énervé, mais avec des gestes précis et posés, sort de sa poche une trompette en carton et la fourre entre les lèvres de l'Autre, qui se met à y souffler, émettant des sons criards, de foire. Un temps. Cela finit par ennuyer Celui-ci, qui retire la trompette des lèvres de l'Autre, en essuie le bout avec son mouchoir et la remet soigneusement dans sa poche. Un temps. Un temps. Un temps. On entend sonner un réveil.

CELUI-CI écoute attentivement. Il se trémousse sur le dos de l'Autre. Le réveil sonne toujours. Il se lève, exaspéré, fronce les sourcils, regarde autour de lui, tape du pied. Le réveil s'arrête. Un temps.

L'AUTRE halète.

CELUI-CI ne lui prête nulle attention. Il rajuste sa cravate. On entend une pendule à coucou. Il sourit. On entend toujours la pendule. Gros rire impertinent. La pendule s'arrête. Il se tient tout raide. On entend les coups prolongés d'une horloge. Il écoute, crispé; éclat de rire; on entend les coups de l'horloge. Il cesse de rire. L'horloge sonne plus fort. Celui-ci se met debout et regarde, inquiet, au-dessus de sa tête, fronce les sourcils. Les coups redoublent d'intensité. Il se met en colère, fait une cravache du bout de la corde qu'il tient à la main. Rire menaçant. Les coups cessent.

L'AUTRE se remet à haleter.

CELUI-CI sursaute, regarde, tout étonné l'Autre. Une horloge gigantesque descend au-dessus de la tête de Celui-ci qui ne s'en aperçoit pas, mais fronce à nouveau les sourcils. On entend les coups graves et amplifiés de l'horloge.

CELUI-CI apercevant l'horloge au-dessus de sa tête, en demeure pétrifié, debout. Un temps. Les coups s'arrêtent. Celui-ci revient à lui. Les coups de l'horloge reprennent. Celui-ci jette autour de lui des regards vifs, agités.

L'AUTRE halète de plus belle.

CELUI-CI s'assied comme tout à l'heure sur le dos de l'Autre. L'horloge descend tout près de sa tête. Il se met à réfléchir, lève les yeux, change de place avec l'Autre et se rassied. L'horloge bouge et descend encore un peu. Immobile, il la regarde. On entend de nouveau les coups. Il quitte le dos de l'Autre et s'assied sur le plancher de la pente. L'horologe change de place et vient se poser juste au-dessus de la tête de Celui-ci, puis descend encore un peu avant de s'immobiliser. Celui-ci regarde autour de lui, agité, impuissant. Il hausse les épaules, se tortille, s'arrête, s'agite, hausse à nouveau les épaules. Un temps. Il jette un regard du côté abrupt de la pente, lève les yeux sur l'horloge, qui sonne. Il essaie de la main la profondeur de l'à-pic, mais n'arrive pas à toucher le fond. Alors, il y introduit son pied, mais c'est peine perdue. Il regarde l'horloge qui sonne de plus en plus fort. Il hausse les épaules, impuissant, soupire et se met debout. Un temps. Il attrape résolument la corde et veut mesurer la profondeur en se servant de l'Autre, qu'il fait plonger petit à petit, telle une grosse pierre. Et la corde, tendue comme un arc, descend — descend — descend — descend. Toute la corde y passe. Seul le bout reste entre les doigts de Celui-ci, qui le serre avec force. Il regarde en bas. Décidé, il essaie encore — en tendant aussi le bras — de toucher

le fond. Comme il n'y arrive pas, il lâche la corde. Un temps.

Il écoute. On entend un bruit étouffé et fort. Il regarde autour de lui, les yeux écarquillés, jette des coups d'œil rapides de tous côtés, frottant ses paumes l'une contre l'autre, regarde l'horloge au-dessus de sa tête, qui approche jusqu'à le toucher. Il se met à quatre pattes; l'horloge est au-dessus de lui, à quelques centimètres, et elle sonne inlassablement; l'écho persiste. Il s'immobilise, puis se lève, hausse les épaules, regarde craintivement en bas, puis l'horloge qui sonne de nouveau, hausse les épaules, se lève.

Il avale vite sa salive à plusieurs reprises, prend son élan et saute dans le vide. L'horloge sonne plusieurs coups, puis s'arrête.

Le rideau tombe et se relève vite.

CELUI-CI et l'AUTRE regardent fixement la salle, fixement et tendus. Au-dessus des fauteuils viennent se poser doucement plusieurs horloges de grosseurs différentes, jusqu'à un mètre au-dessus de la tête des spectateurs. CELUI-CI et l'AUTRE montrent du doigt la salle, les horloges et s'entreregardent d'une façon significative. *Au moment où le public se rend compte de ce qui arrive, les horloges se mettent à sonner toutes à la fois, à l'infini.*

Rideau

En français par Al. FERMO

Dessin de VERA HARITON

PAGES D'UN « FAUX TRAITÉ DE DRAMATURGIE »

par AUREL BARANGA

POUR les premiers spectateurs d'*Antigone* la tragédie avait une signification exclusivement théologale. Créon représentait la cité et l'ordre, Antigone le respect des lois de Hadès. Pour nous, indifférents aux rigueurs des rapports entre *l'homme* et *les dieux*, Antigone reste le prototype du héros qui défie la tyrannie. Lorsque dans le monde entier l'équation *liberté individuelle — oppression* perdra sa résonance, le geste d'insoumission d'Antigone apparaîtra comme un *acte gratuit*. La tragédie se reniera d'elle-même et deviendra comédie.

BERGSONIEN, Pirandello concevait ses héros tels un plasma, fluides, impossibles à surprendre dans l'immobilité et cela grâce à leur perpétuel et vertigineux changement. Ionesco, au contraire, voit ses personnages figés et statuaires incapables de s'évader de l'immobilité à laquelle ils ont été condamnés. C'est pourquoi Pirandello doit être interprété dans l'esprit de l'expressionnisme et Ionesco avec un réalisme poussé jusqu'au vérisme.

SUR LES PLUS DE SOIXANTE-DIX tragédies d'Eschyle sept seulement nous sont parvenues. Les meilleures à coup sûr. Puisqu'elles ont survécu. Nul ne songerait à jeter un diamant pour garder un éclat de verre. Cette sélection fatale nous concerne aussi. Ne nous survivra que ce qui a vraiment de la valeur. Tout le reste, pour reprendre la formule du grand Will, *est silence*.

JE SUIS PERSUADÉ que si Shakespeare avait glissé le manuscrit d'*Hamlet* dans un tiroir oublié, et à supposer que quelqu'un le découvrît de nos jours, personne n'aurait à sa lecture le sentiment de se trouver devant une œuvre grandiose et sans pareil. *Hamlet* reste ce que S. a écrit en 1600 enrichi de tout ce que le temps a ajouté à une œuvre qui a influencé, à son tour, l'Histoire. Entre l'œuvre et le temps il y a un perpétuel rapport de conditionnement et de fertilisation réciproque. Conclusion : il faut écrire et publier. Le tiroir ne mène nulle part.

LE THÉÂTRE représente l'édénique et heureuse enfance de l'humanité. C'est pour ça que dans toutes les langues du monde on dit que les acteurs *jouent*.

KNOCK de Jules Romains est le prototype du médecin charlatan, ignare mais pouvant induire en erreur l'espèce humaine. J'ai lu, récemment, qu'il y a en France plus de trente mille charlatans, magiciens, sorciers et thaumaturges qui pratiquent illégalement la médecine. Mais, et il n'y a pas si longtemps, un fait singulièrement comique et savoureux s'est produit. Un escroc a été traduit devant le tribunal de la Seine. Il donnait des consultations médicales drapé dans un précieux châle oriental, et coiffé d'un turban. Le diagnostic était prononcé après consultation d'un mystérieux béryl. Il demanda que le procès se déroulât à huis clos, et exhiba un diplôme authentique, réel et indubitable, de docteur en médecine et chirurgie, implorant le tribunal de passer la chose sous silence car il risquait de perdre sa clientèle. Les gens le voulaient sorcier. Un « Knock » à l'envers et tragique. Il se pourrait qu'un jour j'essaye de porter sur le papier cette amère comédie.

DANS LES ÉPOQUES de renouveau social, les deux genres prédominants sont le mélodrame et la farce. J'ai lu avec stupéfaction l'article de A. sur le mélodrame. Quel cumul d'insanités ! Il condamne le genre dans son ensemble, sans réaliser qu'il s'agit d'un moule. C'est dans le contenu de ce moule que gît le secret. *Le Désir sous les Ormes* est un mélodrame écrit selon toutes les règles du genre et *la Nuit orageuse* est une farce. L'incompréhension de A. est issue d'un préjugé. Les Grecs de l'Antiquité divisèrent le théâtre en deux catégories distinctes: *la tragédie* et *la comédie*. Pour A. — et malheureusement pour d'autres que lui — il existe le genre « profond » et le genre « facile ». Tout ce qui est ennuyeux, prétentieux, d'une lamentable banalité intellectuelle est « profond ». Tout ce qui secoue la salle d'un fou rire est . . . *facile*. Maître Dumitrache exclamait de même « c'est *profond* » lorsque Ipingescu lisait un article dans « la Voix du patriote national ».

SI LE PARADIS EXISTE, il doit être comme un vaste théâtre où Dieu joue le rôle de Dieu.

IONESCO, OBALDIA, WEINGARTEN appellent leurs pièces de l'« anti-théâtre » alors qu'en réalité, il s'agit de théâtre. Les gens viennent, écoutent avec intérêt. Le vrai *anti-théâtre*, total celui-là, est l'œuvre de E. Personne ne vient voir ses pièces et si quelqu'un y tombe par mégarde, il se garde bien de les écouter. Le premier commandement d'un théâtre est de battre le rappel chaque soir dans la salle de spectacle. Sans quoi la pièce serait dans la situation d'un admirable journal terriblement bien écrit, mais qui n'a jamais été imprimé. Je ne conçois l'Enfer, que comme un théâtre sans spectateurs.

J'AI REVU HIER SOIR *les Parents terribles* et je me suis dit: Cocteau avait raison: les autos modernes sont belles parce que rapides. La vitesse leur a imprimé une certaine ligne. Quand le caractère fonctionnel disparaît, surgit le baroque.

POUR V.A., TOUTE COMÉDIE LÉGÈRE est « du théâtre de boulevard ». Je lui ai demandé hypocritement combien de pièces de boulevard il connaissait. Aucune. Il ne sait même pas que « le boulevard » se caractérise avant tout par le thème du *triangle* adultérin, accepté, consacré, ratifié, glorifié. Si je lui donnais un Marivaux, qu'il n'a jamais lu, et lui disais que la pièce était de Roger Ferdinand, ou de Alfred Savoir il marcherait sur-le-champ. V.A. a la marotte, l'obsession du « théâtre d'idées ». Invention primaire et insupportable. Le malheureux ne soupçonne pas que, « delimité », le *théâtre d'idées* signifie *ipso facto* l'obligation d'admettre l'existence d'un autre genre de théâtre, « sans idées » celui-là. Le ridicule frise le sublime lorsqu'il s'agit d'évoquer les auteurs du « théâtre d'idées ». Automatiquement on cite: Ibsen, O'Casey, Brecht. Je n'ai jamais entendu nommer Caragiale. Sait-il le pauvre A., que chacune des répliques de Maître Iancu est une *idée-vers*, impérissable? Mais que peut-on attendre de ce quidam? Il écrit ce qu'il sait et tout comme dans l'anecdote avec le pianiste il faut dire: *« ne tirez pas sur le critique, il fait ce qu'il peut »*.

LES PLUS PROCHES collaborateurs d'Hitler déclarent que la plus évidente tare du monstre était sa surdité. Il n'écoutait, n'entendait personne. En échange, il pouvait délirer des jours et des nuits entiers, déroulant à lui seul le magnétophone de sa verbigération. Parmi toutes les plaies contemporaines, sur le plan social, *la surdité mentale* est la plus nocive. Une idée à exploiter pour une tragédie.

LUCIFER : le premier contestataire.

VISITE À l'HÔPITAL, chez N., qui a eu une crise. Dans son état de confusion mentale, N. reste adorable, comme au temps où il était plein de santé. On devient fou et on meurt comme on vit.

LA DRAMATURGIE POUR ENFANTS, voilà une ineptie *in adjecto*. Les singeries des adultes qui s'évertuent à écrire « simplement » pour les tout petits sont pénibles. Si jamais j'écrivais pour les enfants je choisirais la sévérité du style de la « Critique de la raison pratique ».

LA HACHE qui abat le santal s'imprègne du parfum de l'arbre écroulé. La critique dramatique bénéficie d'un privilège analogue.

JADIS LA POÉSIE DRAMATIQUE était écrite par quelques-uns mais tout le monde la lisait. Aujourd'hui tout le monde l'écrit mais bien peu nombreux sont ceux qui la lisent.

L'ART est possible grâce à un phénomène d'amnésie. Si je pensais tout le temps à l'existence de Sophocle, je ne prendrais jamais la plume.

DIEU fut un bon directeur de théâtre : il s'est joué pendant six jours. Le septième il a fait *relâche*.

LES CHÉRUBINS chantent sublimement même sans avoir jamais suivi les cours du Conservatoire. Ou justement à cause de cela.

TRÈS SOUVENT dans nos salles de spectacles les applaudissements éclatent, manifestation bruyante mais justifiée. Les sifflets seraient, eux aussi, profitables à la vie artistique. Parce qu'on n'a pas le droit d'infliger impunément aux spectateurs une pièce indigeste, des rôles mal appris, une mise en scène incongrue. Les coups de sifflet ont leur raison d'être à l'égal des acclamations. A l'Opéra de Paris, Maria Callas s'est fait siffler. Elle avait fait une fausse note, dans un passage à la portée de la première choriste venue. Si la prima donna nargue la Galerie, les spectateurs ont, eux aussi, le droit de dauber a prima donna.

LES MORDUS de la graphologie examinent chacune de leurs lettres comme Narcisse regardait sa propre image dans les eaux de la fontaine. Par ailleurs ils ont le même sort.

IL Y A DEUX MILLE CINQ CENTS ANS la *Poétique* d'Aristote s'est arrêtée au chapitre de la *comédie*. Le Stagirite a-t-il cessé d'écrire, ou bien son manuscrit s'est-il égaré? Le mystère ne sera jamais éclairci. Et parce qu'on ne sait pas ce qu'Aristote disait de la comédie, depuis deux mille cinq cents ans les philosophes du monde entier s'interrogent, sur le point de savoir pourquoi et comment l'homme rit. En échange, indifférente aux hypothèses, depuis le même laps de temps, et même avant, l'humanité rit. C'est la seule consolation des auteurs de comédies.

PARTOUT où meurt le rêve, naît le rêve de la mort.

C'EST NOUS qui avons besoin de Dieu. C'est pourquoi il s'offre le luxe d'être méchant, brutal, intolérant, vindicatif. Le diable, lui, a besoin de nous. C'est pourquoi il exerce une séduction si fascinante. De ce fait on conçoit aisément que *les personnages négatifs* sont mieux réussis que les autres. La Bible est le premier ouvrage schématique.

MES RAPPORTS AVEC LA CRITIQUE? Idéaux parce que nuls. Voici pourquoi. J'écris ma pièce et *le critique* émet son jugement, non pas en fonction de mes intentions, mais comme s'il en était l'auteur. Et parce que doté d'une grande objectivité : comme si tout un chacun pouvait l'avoir écrite. Si bien que toutes les voies sont barrées. Protester qu'on a été mal compris serait ridicule, donner des explications devient inutile : un dialogue de sourds.

LA MAUVAISE DRAMATURGIE est le seul Phénix réel existant sur la terre : elle renaît sans cesse de ses cendres. La bonne littérature, en échange, est pareille au serpent fabuleux : plus on la coupe en morceaux, plus elle se multiplie.

NU-PIEDS sur un fumier, Job a été le premier des hippies.

DANS LA PRÉFACE de la pièce *les Mamelles de Tirésias*, Apollinaire dit une chose d'une géniale simplicité : « quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue, qui ne ressemble pas à un pied ». Effectivement, lorsqu'il a voulu rallonger sa main, il ne s'est pas fait ajouter dix doigts, il a inventé la pioche ou la fronde. Lorsqu'il a voulu voir plus loin, il n'a pas mis devant ses yeux une autre paire d'yeux : il a inventé le télescope. Et, comme ça, l'homme, dépassant sa propre nature et la nature envi. ronnante, a créé une autre nature — celle *des objets*, fantastique et quotidienne, et dont les proportions terribles ont cessé de nous étonner précisément du fait que nous l'avons domestiquée. Alors, s'il en est ainsi dans tous les domaines, pourquoi est-ce que l'art, le plus libre de tous les métiers de l'homme, s'obstine-t-il à copier servilement et sagement la nature ? Une prune dans un tableau ne doit pas ressembler à une vraie prune, car si on a envie de manger des prunes on les achète chez un fruitier. Une prune dans un tableau peut très bien être semblable à une prune d'un autre tableau, voire ne ressembler à rien. Pourquoi vous efforcez-vous de rendre servilement et avec humilité le ciel, quand au-dessus de votre tête, le ciel existe avec toutes ses splendeurs ?

JE CONNAIS un *pluriel* plus pauvre que son *singulier*. C'est la raison qui me fait aimer les libertés, mais adorer la liberté.

LORSQUE LE PREMIER HOMME s'est avisé de créer un homme d'argile, il ne l'a pas fait dans la glaise humide pour l'orgueil de donner de lui une image fidèle, il a doué son *idole*, pétrie de ses faibles mains, d'une irrésistible et effroyable force magique. Le tableau, la pierre, le son, le mot qui dès leur enfantement ne se chargent pas d'une formidable force rénovatrice du monde sont tristement vains.

A CHAQUE ÉPOQUE nous rions d'autre chose, mais ce sont les mêmes raisons qui dès le commencement du monde nous font pleurer. C'est pourquoi la tragédie a survécu, c'est pourquoi j'ai entendu un jeune homme s'interroger sérieusement sur le point de savoir si Aristophane avait eu du talent. Braves gens, plaignez le sort des auteurs de comédies : ils ont l'existence fragile des papillons.

VULGAIRE, triviale, pornographique est uniquement la frivolité.

MON MALHEUR c'est que je ne crois pas à la vie future. Si je réussissais à me convaincre, j'éprouverais de l'indulgence à l'égard de mes détracteurs. Mais, à coup sûr, ils n'y croient pas non plus et c'est pourquoi ils sont si actifs et parfois si indignes.

ECRIS ta première pièce de théâtre avec la conscience qu'elle sera la dernière. Tu auras ainsi quelque chance de ne pas voir ta dernière pièce considérée, avec indulgence, comme étant la première.

TU TE MÉPRENDS MON CHER : tu te crois entouré d'amis alors que tu n'as que des complices. Une idée bonne à servir dans *la Farce infernale*. E. me hait avec acharnement et veut ma mort avec l'espoir que, moi disparu, mon public viendra voir ses pièces. Quelle candeur ! Il ne se rend pas compte que Molière, Tchékhov, Caragiale et Shaw sont morts et ne lui ont laissé en héritage aucun spectateur.

JE NE ME SUIS JAMAIS LAISSÉ SÉDUIRE par les ténèbres, l'obscur, le morbide, le pervers, l'ambigu. Je déteste la migraine, je dédaigne de couper les cheveux en quatre, comme un vice, j'ai la décence de cacher mes infirmités et les divulguer en public me dégraderait. Je ne supporte pas *les cas*, je les considère en dehors de l'acte littéraire, j'ai la neurasthénie en horreur, tout comme les confessions frisant l'obscène, je méprise souverainement tous ceux qui débattent devant la cité de la part primitive de l'homme, considérant « leur courage » comme une exhibition d'une tragique impudeur, digne, tout au plus, à susciter l'intérêt des psychanalistes. C'est la santé, l'harmonie, l'équilibre ou leur contraire.

LE MALHEUR des temps modernes : qui sait gagner de l'argent ne sait pas le dépenser et qui sait le dépenser ne sait pas le gagner. Qui vit les grands événements de l'humanité ne sait pas les décrire et qui saurait les décrire ne les vit pas.

AU LIEU D'ÉTUDIER un phénomène, les indolents et les frivoles sont surtout tentés d'accepter un mythe. Quelque paradoxal que cela puisse paraître, le fanatisme procède d'un esprit superficiel. C'est pour cela que les transfuges et les convertis se recrutent parmi les anciens bigots.

INCROYABLE : aujourd'hui on simule plus facilement le génie que le talent.

JE NE COMPRENDS PAS pourquoi on rit et on pleure avec les mêmes larmes. Il fallait qu'au moins leur couleur changeât selon les circonstances. Je constate ici une erreur impardonnable de la nature.

LE THÉÂTRE ne peut pas entrer en compétition avec le cinéma ou la télé, sur le plan technique. Aucun dramaturge, si doué soit-il, ne pourra surpasser la caméra. Le théâtre doit lutter avec les moyen et sur le terrain qui lui sont propres et d'où nul ne peut le chasser: celui du mot et des silences.

IL EST DÉPRIMANT de constater comment à chaque époque on redécouvre la roue, la brouette, la poudre. Le drame moderne a « inventé » le suspense. Relisez *Crime et châtiment*.

AUTREFOIS j'aimais les enthousiastes. Ça m'a passé. L'enthousiasme facile est plus dangereux même que le scepticisme.

ARS POETICA : le poème en un vers, la prose sans adjectifs, le théâtre sans parenthèses.

LES ÉCRIVAINS qui s'imaginent que la postérité leur consentira quelque rabais, en fonction des difficultés qu'ils ont rencontrées, se bercent d'illusions. Avons-nous lu Cervantès ou Villon en pensant à leurs déboires? Plus jeune que nous, la postérité a la cruauté des enfants.

« X » SE CROIT UN EXEMPLE et il n'est qu'une *exception*. Le drame est que tous les exemples sont des exceptions mais toutes les exceptions ne deviennent pas des exemples.

LE PÈRE de ma bien-aimée : éternel personnage de tragédie. La mère de mon épouse : éternel personnage de comédie. Il existe, quoi qu'on dise, un dogmatisme fatal.

MAINTENANT que dans le monde entier on pratique un *anti-théâtre* furieux, j'ai l'ambition d'écrire un *pro-théâtre* tout de clarté, d'une géométrie exemplaire des réactions humaines, conçu en observant tous les canons, se jouant des difficultés, triomphant du mépris des uns, du sourire snob des autres, prenant à mon compte, conscient et responsable, tous les risques et toutes les offenses. En cas d'échec, il me resterait une dernière satisfaction : celle d'avoir essayé. Cette nuit même je commencerai à écrire *Saint Mitică;* c'est, je pense, le titre que je lui donnerai, et ce sera une comédie.

EN VOYANT combien *naturaliste* est parfois le jeu des acteurs je me demande pourquoi on ne pousse pas plus loin la reproduction servile de la réalité. Un *Hamlet* où Hamlet serait assassiné pour de bon, voilà un but estimable pour un metteur en scène. On jouerait chaque soir en collaboration avec la Morgue et ce serait sublime.

S'ACCOMMODER DE L'IDÉE DE LA MORT est courageux, mais y penser tout le temps devient du vice.

TOUS LES « INCOMPRIS » se croient des originaux, tandis que les vrais originaux ne se posent même pas le problème de savoir s'ils sont compris ou non.

MALHEUR aux grandes idées qui tombent entre les mains des petites gens.

DU FILM ET DU THÉÂTRE c'est le dernier que je préfère. Au théâtre c'est moi qui choisis, au cinéma, pour moi et avant moi, c'est l'appareil de prises de vues qui a choisi. L'art est d'autant plus grand qu'il offre des possibilités de sélection personnelle plus vastes.

UN ROMANCIER a écrit un livre. Il est édité en quinze mille exemplaires. Résumons : quinze milliers d'hommes, de formations, de goûts, de niveaux intellectuels différents, liront le livre à la maison et le jugeront en fonction de leur formation, de leurs goûts et de leur niveau respectif. Une pièce de théâtre est représentée chaque soir devant une salle qu'il faut conquérir instantanément. C'est l'extrême et terrible servitude du genre. Mieux vaut ne pas écrire pour le théâtre que de ne pas tenir compte de cette loi. Ou éventuellement passer à la critique.

L'UNE DES THÈSES PHILOSOPHIQUES fondamentales de l'*anti-théâtre* est que le *langage* est devenu un instrument de communication émoussé, inopérant. Les hommes ne se comprennent plus entre eux. Quelle triste mystification ! S'il existe vraiment un drame du langage il provient du fait que les hommes se comprennent intuitivement, se pressentent, se devinent avant même d'ouvrir la bouche. A coup sûr *on se comprend* parfaitement. Quant à croire ce que l'on dit, c'est une autre affaire.

SI LE THÉÂTRE MODERNE n'est pas capable de révéler des *caractères*, au moins pourrait-il dénoncer des procédés. Ce serait un théâtre publicitaire, élémentaire, mais utile.

JE NE DOUTE PAS que Brecht n'ait d'abord écrit son œuvre et formulé sa théorie ensuite. Car le *théâtre épique* m'apparaît toujours comme une tentative pour démontrer la quadrature du cercle. A Berlin, quelques mois avant sa mort, à l'issue d'une discussion qui avait duré cinq heures, il m'a demandé quel était à mon avis le dramaturge le plus intéressant du siècle. Tchékhov, ai-je répondu sans hésiter. « J'ai peur que vous n'ayez raison » a continué Brecht. Et dans sa voix j'ai déchiffré une amère lassitude.

TOUTES LES VÉRITÉS commencent par des *paradoxes* et finissent par des *lieux communs*.

JEUNE HOMME, une flamme brille dans votre regard, mais je n'y vois aucune lumière.

PUNISSEZ-MOI mais sans me menacer. Dans le châtiment, grave et avilissante est l'attente et non pas la sanction. A utiliser dans la *Symphonie pathétique*.

L'UNIVERS PTOLÉMAÏQUE, avec le soleil tournant sagement autour de la soucoupe terrienne, était profondément erroné ! Mais quelle fertile récompense pour l'orgueil humain ! Témoin les œuvres créées à l'époque. Que peut-on prétendre de nous qui naissons avec le sentiment de notre fatale petitesse?

A L'ÉCHELLE COSMIQUE, le *fantastique* devient réel. A l'échelle du monde contemporain, le réel se doit de devenir *fantastique*. Et avant tout, l'HOMME. Sans quoi il se trouvera tôt ou tard devant la contradiction désespérante : entre ce qu'il a réussi à créer et ce qui risque de persister.

ON DONNE L'ANGOISSE comme une *caractéristique* de l'homme moderne. On oublie que l'homme a connu l'*angoisse* dès lors qu'il s'est séparé du singe, dès lors qu'il a été le seul être qui sût qu'il doit mourir. L'homme contemporain est d'autant plus contemporain qu'il est plus *homme*, qu'il réussit mieux à vaincre cette angoisse, sans toutefois l'ignorer.

MON CHER, il est facile d'être un homme d'honneur quand on est couvert d'honneurs. Je voudrais bien te voir si tu étais obligé de coucher sous les ponts.

MON ART n'a qu'un seul secret : je dis à haute voix ce que d'autres pensent en secret.

En français par TISA BĂDULESCU

LE RAJEUNISSEMENT DU THÉÂTRE ?

par ILEANA POPOVICI

Les transformations intérieures du théâtre — tissu vivant, où tant de « réseaux » vibrent et s'entrecroisent — ne sont pas faciles à surprendre; il y a quelque chose de mystérieux dans les transfusions de réalité et d'inspiration qu'il subit, dans sa façon tantôt de s'ouvrir généreusement, comme un miroir aux reflets profonds, tantôt de se refuser, opaque, recouvert d'un brillant superficiel et banal. Il est parfois plus aisé de déchiffrer ce mouvement en l'examinant à travers les lentilles de l'exemple-limite... C'est peut-être, en effet, l'heure de la micro-pièce, car sur son territoire le « conflit » latent de la création théâtrale devient particulièrement aigu et les extrêmes s'y dessinent face à face: à un pôle, le formalisme, à l'autre, les incursions dans des zones encore inexplorées. Certes la littérature roumaine voit naître chaque année de nombreuses « pièces en un acte », rédigées par des plumes mi-professionnelles, mi-dilettantes; elles ont leur rôle, modeste mais nécessaire, dans le mouvement théâtral, surtout dans les formations d'amateurs. Mais on y peut discerner aussi un filon précieux, où des expériences se consument sans tapage, qui pourraient avoir leur importance pour tout le devenir de la littérature dramatique et de l'art du spectacle.

Cette « clarification » est un moment, un « nœud » dans un processus de longue haleine, qui appartient à la dynamique particulière du théâtre pris dans son ensemble. Quand les théâtres commencèrent à présenter de façon de plus en plus insistante des spectacles *coupés*, composés de deux ou trois pièces de petites dimensions, des voix ont crié, trop tôt, qu'il s'agissait là d'une mode passagère comme les autres. La philosophie du lieu commun, toujours prête à offrir une explication *ad hoc* à n'importe quel phénomène, avait évidemment choisi la plus commode: la prédilection bien connue de l'homme moderne pour la concision! En fait, il s'agissait de bien autre chose: une petite révolution s'annonçait

Monica Ghiuță et Ion Marinescu dans *Don Juan meurt comme tous les autres* de Teodor Mazilu

dans les cadres de ce compartiment du genre dramatique, où les créateurs pressentaient la possibilité d'un renouveau de l'art du théâtre; ils ont donc aidé à l'éclosion de cette « révolution » en l'amenant sous les feux croisés des débats, en vérifiant à la scène ses suggestions, ses possibilités concrètes, la sensibilité du public à son égard.

Pendant plusieurs années, le théâtre a « filtré » attentivement la pièce de petites dimensions, expérimentant des spectacles aux formules les plus disjointes, choquantes même, pour extraire ainsi d'un minimum de texte le maximum d'idées possible. Le théâtre « Nottara » (Bucarest), par exemple, a tenté dans le cadre de ce qu'il appelait son « laboratoire », d'exploiter jusqu'au bout les caractéristiques du genre: le spectacle à suggestion psychologique très fine, « pauvre », dépouillé, à l'atmosphère raréfiée, où la moindre nuance s'amplifie en échos et reverbérations infinies (*Feuilles jaunes sur le toit mouillé*, par Leonida Teodorescu); le comique grotesque, surchagé d'inventions visuelles, de trucs et de gags empruntés au cinéma burlesque d'autrefois (*Ne parlons pas de Bibi*, par Mihaï Georgescu); la mise en scène transparente, épousant étroitement, précisément et sans fantaisie prodigue les intentions d'un texte conçu pour répondre à l'ambition très moderne de refléter le monde par une métaphore (*Celluloïde*, de Iosif Naghiu). Le « Teatrul Mic » (Bucarest encore) a expérimenté par contre le pouvoir dramatique de la simple parole, au cours de quelques spectacles-lecture où la scène ne servait que d'espace de résonance, où les acteurs s'interdisaient d'« interpréter » et où l'on renonçait complètement aux points d'appui traditionnels — décor, costume, accessoires.

Le résultat apparemment paradoxal de ces démonstrations fut de rejeter dans l'ombre les exercices formels au profit des recherches de substance. Les œuvres d'une originalité laborieuse, confectionnées, sophistiquées, truffées d'artifices de style ont dû céder le pas à des textes plus clairs, dont la nouveauté structurale exprimait un point de vue personnel. Les « modèles uniques » sont ici plus souvent possibles que dans le « grand » théâtre. Par leur singulière tension intérieure, les pièces en un acte forcent le théâtre à se régénérer et à s'inventer, en tant qu'univers du spectacle, non seulement un langage neuf, mais aussi un esprit intact et candide. Chaque auteur et chaque pièce auraient voulu représenter un « cas ».

Le monodrame, conçu par exemple sous le signe du monologue intérieur, touche aux zones profondes de l'investigation et soulève les plus graves problèmes de l'existence; il ambitionne l'approche des horizons de la philosophie moderne. Très caractéristiques, en ce sens, en sont les « paraboles » de Marin Sorescu: un véritable pèlerinage aux origines du théâtre pour y capter une source « vierge ». Sorescu évite délibérément les voies de l'avant-garde et ne se propose d'innover ni dans les formes, ni dans le langage du discours dramatique; il choisit un héros, l'enferme dans un cercle de solitude et le laisse monologuer: rien de plus statique, de plus opposé au conflit, à l'action, au dénouement! Le monologue devient une plongée dans l'abîme, à la recherche d'un sens: le dilemme philosophique y fait ses preuves de situation dramatique pure, tendue par le tumulte des expériences existentielles classiques. *Jonas*, dans le ventre de la baleine, s'efforce d'arriver au jour, agit, transperce les parois qui le tiennent prisonnier et se retrouve dans une prison nouvelle; le cycle se répète jusqu'à ce qu'il réalise que la liberté ne doit pas être recherchée dans le monde, mais en soi-même. *Le Bedeau* parachève un lieu saint en recouvrant les parois inanimées de la fumée des cierges, pour leur donner vie et entrer en communication avec la divinité à laquelle il s'est consacré; mais au moment suprême, celui où il allait atteindre à la perfection, l'échafaudage lui est enlevé et il reste suspendu entre réel et idéal, également détaché du ciel et de la terre, la chute même lui étant refusée. Les images de Sorescu savent exprimer l'essence profonde des drames de conscience contemporains avec une puissance de suggestion étonnante. *Le Rêve* de D.R.Popescu pourrait s'inscrire dans cette même catégorie des grandes aspirations: c'est le condensé d'une vie intérieure tourmentée, ravagée par l'inutilité d'un sacrifice accompli par faiblesse, et que l'auteur a projeté sur la tragédie objective de la mort.

Les spectacles qui mettent en scène ce genre de pièces s'accommodent mal du poids des décors et des artifices habituels; ils replacent l'acteur au centre de gravitation du théâtre et créent autour de lui un véritable flux émotionnel, auquel seuls résistent les acteurs de classe, capables d'une concentration totale et d'une sincerité absolue. Il est révélateur que des acteurs notoires (George Constantin dans *Jonas* et Silvia Ghelan dans *le Rêve*), essayant leurs forces sur ces partitions, s'y soient révélés sous un jour nouveau.

Aux antipodes de ce théâtre d'une intense vibration tragique, se trouvent les « caractères » de Teodor Mazilu — satires aux lueurs cruelles et froides, d'une pureté diamantine dans leur refus de toute familiarité bienveillante ou complice avec l'objet soumis au microscope. Certes, il s'agit d'une symétrie simplificatrice comme toute symétrie; souvent l'auteur tragique sourit pour adoucir la descente aux enfers de la connaissance, tandis qu'il arrive au comique de sentir le rire se glacer sur ses lèvres, tant il est bouleversé par les avatars humains. Le thème préféré de Mazilu, sur lequel il développe ses variations, c'est la personnalité « figée » en moules fixes, le « stéréotype psycho-intellectuel » qui inaugure la dégradation, la décomposition et la mort. Ses héros s'auto-examinent comme aux rayons X, décrivant leurs symptômes sous l'empire d'une bizarre anesthésie morale, émettent des hypothèses, font des commentaires, manient les sentiments et les idées courantes, mais sont absolument incapables de toute réaction affective spontanée et vraie. Par exemple, dans les esquisses dramatiques du cycle *Tendresse et abjection*, ses personnages partent d'un raisonnement inverse: le sentiment est une convention sociale utile, grâce à laquelle on peut nouer des relations profitables; c'est pourquoi ils recherchent la souffrance, s'exercent à susciter en eux la dignité, le regret, la joie, s'efforçant consciencieusement mais en pure

Petrică Popa et Lucian Dinu dans *Ne parlons pas de Bibi* de Mihaï Georgescu

perte de mimer les états d'âme appropriés. Dans *Réveillez-vous chaque matin*, la micro-analyse d'un de ces acaractères mécanisés a précisément pour objet cette incapacité de se régénérer, de s'affranchir des actes, des gestes, des habitudes et des groûts devenus une seconde nature. Dans ces jérémiades comiques d'un individu las de lui-même, qui voudrait entrer en possession d'un autre moi comme d'un nouvel habit, Teodor Mazilu cherche la frontière entre l'unité de la personnalité, son axe structural et la croûte morte qui étouffe la respiration, oppresse l'esprit et le déforme. Le problème particulier que les petites pièces de Mazilu posent au théâtre pourrait s'intituler, en langage musical, un problème de « tonalité ». Construites selon l'immortelle technique des « dialogues », elles entaillent finement toutes les couches apparentes de « décence » dont le sens commun recouvre ce qui est inquiétant et désagréable à voir: projetant sur leurs sujets un éclairage blanc, d'une ingénuité un peu cruelle, elles entreprennent avec calme et détachement la monographie exempte de tout sentimentalisme d'un processus pathologique d'aliénation par inauthenticité. Cette fois encore le décor, l'atmosphère, la suggestion visuelle, sonore ou d'autre nature deviennent secondaires; en échange, l'interprète doit posséder des qualités exceptionnelles — intelligence aiguë, esprit d'observation, le don très rare de suggérer et d'unifier en une vision inédite une multitude de nuances, de ton et d'attitude. La représentation à la scène des contes dramatiques de Teodor Mazilu s'est trouvée être, pour les acteurs modernes, une excellente école: l'acteur Octavian Cottescu en fournit un exemple frappant. On pourrait dire qu'un transfert spirituel, une interinfluence s'établit entre Teodor Mazilu et ses interprètes. Par-delà la lettre du texte, les acteurs se sont habitués à appréhender le monde concret, à approfondir leurs propres observations et leurs propres idées, en une sorte de commentaire-doublure qui est parmi les procédés d'interprétation les plus subtils et les plus précis; il y a là comme un dessin à l'eau-forte, où aucun détail ne peut être surchargé, imprécis, ou hâtif. Cela rappelle le théâtre où les acteurs portent le masque — mais ici le « masque » est une notion morale que le personnage s'acharne à coller à son visage, dans l'espoir toujours irréalisable de lui insuffler la vie par ce contact.

Auteurs de pièces courtes, Marin Sorescu, D.R.Popescu, Teodor Mazilu continuent pourtant à prendre le théâtre dans son acception presque antique: la scène demeure par tradition l'endroit du jeu et il est fait appel à des acteurs de profession, à qui on demande même un effort de rigueur et d'habileté. Dumitru Solomon choisit une autre voie. Si ses confrères cherchent à élever le théâtre vers son essence la plus pure. Dumitru Solomon va quêter cette essence au cœur de la réalité quotidienne. Ses « scènes », simples et concises, sont des synthèses de comportement humain dans des circonstances et des situations typiques, au cours de relations caractéristiques. C'est là peut-être l'orientation qui touche de plus près à l'actualité, un pont accessible entre le théâtre et la vie; on voit brusquement faire irruption, transposés à une autre échelle, le « normal », le « banal », la petite idée fixe, le comportement standard si

fréquemment rencontré et considéré avec indifférence. Dans ce cas, pour réaliser une réceptivité idéale, le théâtre doit renoncer à officier, il doit se dépouiller de toute solennité et se rendre très familier, très proche du spectateur: ce sont les prémisses idéales du théâtre « de café-concert », de cabaret, fait pour les moments de communication sans protocole et qui stimule dans le public l'intelligence et l'audace de pensée en provoquant ses réponses. On a aussi lancé une tentative de « théâtre en rond », avec des spectacles de cinq heures : les acteurs, en tenue de ville, évoluant parmi les spectateurs qui éprouvaient ainsi le caractère théâtral, dramatique, des situations les plus simples, parfois quotidiennes. A leur tour, la radio et la télévision ont pressenti les chances de ce genre nouveau, destiné à être à la fois subtil et très populaire: tout le problème consiste ici à franchir le seuil entre le montage courant du théâtre en studio et « l'instantané » retournant à la réalité avec toutes les attaches qui l'en ont inspirée; cela suppose un contexte plus authentique, une ambiance vivante, un mouvement incessant. La difficulté est de réaliser l'équilibre entre élaboration et spontanéité et de conférer au fragment de « réalité reflétée» la densité de l'acte artistique.

Ces quelques pages n'épuisent évidemment pas l'arborescence des tentatives et des innovations; nombre d'auteurs s'orientent vers un théâtre métaphorique, plus abstrait; d'autres s'attardent encore dans les régions de l'absurde. Nous avons préféré esquisser les orientations qui dessinent, vues de leur point d'origine, l'angle le plus large, qui s'opposent par leur diversité et concourent par leur substance au renouveau du théâtre. Ce « rajeunissement » par la pièce de petites dimensions pousse le théâtre à se délivrer du ballast des innovations superficielles et à s'orienter vers une modernité dans l'ordre de l'essentiel. Pathétique ou ironique, difficile à aborder ou au contraire très accessible, ce théâtre laconique, sans clinquant, proclame une devise qui est la raison d'être du théâtre contemporain: toucher le cœur du spectateur d'un trait direct et imparable, comme une flèche énergiquement lancée au centre de la cible.

FAIM ET SATIÉTÉ

par **B. ELVIN**

A chaque saison théâtrale, sur l'une ou l'autre des scènes du monde, une pièce ou un spectacle semble annoncer le revirement prochain du théâtre, qui est, depuis près de dix ans, dans l'attente fébrile de Godot. Car les gloires d'hier sont aujourd'hui au zénith, et la nouvelle génération des personnalités artistiques autorisées tarde à paraître. En effet, personne ne s'est plus élevé à la hauteur du théâtre politique de Bertolt Brecht, les « jeunes furieux » ont vieilli, cependant que l'avant-garde des années 50, après avoir obtenu des distinctions dans le classement des plus illustres couronnements artistiques, est entrée dans l'histoire littéraire.

Durant chaque saison, on attend avec émotion de voir paraître d'un jour à l'autre une nouvelle orientation dans le domaine de la dramaturgie, on s'attend à découvrir un autre alphabet artistique, apte à susciter un mouvement d'intérêt. Où sont les scandales d'il y a vingt ans, où sont les batailles que provoquait dans la vie culturelle un écrivain ou un spectacle? — semblent se demander les auteurs, les metteurs en scène, les interprètes, le public lui-même. Bien sûr, on ne rate pas une occasion pour provoquer la stupéfaction et l'indignation des spectateurs, aucun moyen n'est négligé. Nous avons assisté ainsi, dans l'intervalle de quelques saisons théâtrales seulement, à l'ascension, au triomphe et à l'oubli définitif de divers styles artistiques, basés tantôt sur la gesticulation agressive et sur le rugissement, tantôt sur une sorte de gymnastique érotique (dont la justification était que le théâtre, à l'origine, avait été une fête dionysiaque), tantôt enfin sur le remplacement du verbe par la rhétorique du corps. Toutes ces expériences présentées dans les Festivals, lancées par des campagnes de presse, soutenues par des débats internationaux, vivaient l'existence vertigineuse des ephémères: elles paraissaient, étincelaient, disparaissaient. Et leur disparition ne laissait pas de conséquences, pas de successeurs.

A chaque saison, un nouveau front s'ouvrait dans la vie théâtrale et une nouvelle formule artistique s'efforçait de capter l'attention générale, dans une atmosphère qui n'est en aucun cas celle du renoncement ennuyé et découragé, celle de l'accoutumance somnolente. Personne ne veut accepter un seul instant l'idée que les sources ont tari et que les chemins sont fermés, terminés. Au contraire, ce qui domine, c'est un climat d'agitation où les prospections se suivent sans arrêt. L'imagination des écrivains se tourne vers tous les horizons et, en attendant, la volonté d'exister des metteurs en scène brûle les planches; les uns et les autres sont engagés dans une sorte d'escalade du nouveau, de ce qui n'a plus été vu depuis longtemps, du sensationnel.

Au mois de mai 1969, à Nancy, la compagnie « Bread and Puppet Theatre » de New York, faisait sensation avec un spectacle qui commençait dans la rue, où se déroulait un cortège (auquel ne participaient pas seulement des acteurs, mais aussi des marionnettes géantes, des masques, des fanfares), se poursuivait par un meeting et se terminait par une représentation sur la scène, où le public continuait d'ailleurs à être entraîné. Le texte du spectacle utilisait un matériel biblique, parcourant en deux heures

de temps un itinéraire qui commençait par la Genèse et s'achevait par le Déluge, attribuant à chaque épisode la mission de dénoncer tour à tour les tares du monde contemporain : la faim, l'injustice, la guerre. On a cru un moment que ce spectacle pourrait constituer le prélude d'un autre langage artistique, un renouvellement du pacte entre le théâtre et le public.

Pendant l'automne de la même année, au Festival du Théâtre Expérimental de Belgrade, la pièce *Sauvé* de Ed. Bond suscitait une intense curiosité, et l'on parlait instamment de la possibilité d'une dramaturgie consacrée aux faits concrets de la vie, d'une dramaturgie du quotidien, refusant de façon délibérée d'introduire le monde dans les termes d'une vision. Mais l'écho de cette pièce (qui exposait de façon directe et brutale un matériel informe, primaire, opaque, où l'existence avait cessé d'être pathétique pour devenir un frémissement sans repos, sans nostalgies, sans surprises) a rapidement disparu.

Dans le cadre du même Festival Expérimental, le spectacle de Luca Ronconi, *Orlando furioso*, allait acquérir un grand prestige. Le spectacle, qui se déroulait parallèlement sur plusieurs plates-formes et au milieu du public, sondait la possibilité de la simultanéité, plus exactement de son illusion, au théâtre. Pourtant, après une série d'éloges adressés à l'inédit de cette formule artistique, après une nouvelle et brillante vérification au Théâtre des Nations, en 1970, *Orlando furioso* sombrera sans doute lui aussi dans l'oubli.

C'est, en effet, l'un des traits caractéristiques du moment actuel au théâtre : la faim de spectacles sensationnels s'accompagne d'une sorte de satiété, chacune exaspérée par le voisinage de l'autre, l'une essayant d'annuler l'autre, toutes engagées dans une lutte qui n'arrive ni à les supprimer, ni à les réconcilier.

Une issue à cette situation — qui, encore une fois, ne doit pas être prise pour un moment de dépression, d'abandon des espérances, mais qui coïncide au contraire avec un moment d'investigations, d'audaces (même si elles sont parfois désespérées), d'accumulations — est, maintenant, préparée. Tout pronostic, à l'heure qu'il est, serait risqué, mais de nombreux faits sont symptomatiques de l'état d'esprit actuel. Ainsi, il faudrait signaler la fréquence de certains spectacles présentant des pièces brèves (réalisées en général par des théâtres universitaires ou par des formations restreintes) et dont l'objectif est de se trouver au point d'impact de l'événement, afin de l'analyser, de lui restituer son sens véritable et de dévoiler tous ses dessous. Le besoin de comprendre le monde contemporain va de pair avec la conviction que l'humain doit violemment protester contre l'inhumain, et cette action, même si parfois elle est vaine, n'en est pas moins nécessaire et, en tout cas, demeure la seule apte à faire de l'existence autre chose qu'une soumission désespérée. Non moins significatif est l'écho qu'éveillent aujourd'hui certains ouvrages dramatiques, catalogués jusqu'à ces derniers temps comme appartenant à une littérature du non-sens. On dit par exemple, au sujet du dialogue archi-quotidien de Harold Pinter, qu'il utilise le théâtre de l'absurde pour le ramener très près du réalisme, et qu'il n'est que la boîte de résonance de certaines angoisses en partie réductibles à des facteurs historiques. Ce qui surprend, c'est donc le substratum objectif de cette création, ainsi que la dénonciation d'un univers voué à la cruauté, à la répression, univers qui sépare, isole et annule l'homme. Tout aussi significative est la circonstance que certains dramaturges essaient de réinventer un théâtre psychologique, tout en enrichissant la vieille formule. Je pense notamment aux pièces en un acte de Nathalie Ginzburg, élégies succinctes de certains êtres qui se penchent craintivement, douloureusement, sur eux-mêmes.

Pour l'instant, aucun texte, aucun spectacle véritablement novateur, à même d'ouvrir des voies fécondes, n'a fait sentir sa présence. Pour l'instant, il n'y a que des tâtonnements. Pour l'instant, les écrivains fourbissent leurs armes, surtout sur le terrain d'exercice des pièces brèves. Mais une chose est devenue très claire, à savoir que s'il existe un problème du théâtre, il n'est en aucun cas rattaché à l'expression, à la technique, mais bien à la substance, à la pensée, à la connaissance, et qu'il est nécessaire de partir à la recherche d'une nouvelle synthèse, où ne manque aucune des acquisitions plus anciennes ou plus récentes de l'esprit : quant à la force de choc du spectacle, elle doit découler de la force de choc des idées. Il est également certain que l'une des sources de régénération du théâtre se trouve dans une large ouverture vers toutes les cultures, dans la connaissance de leurs formes particulières d'originalité.

En ce sens, il convient de signaler l'intérêt que présente l'expérience concentrée en une série de pièces roumaines, différentes par leur facture, mais solidaires par l'intérêt témoigné au destin de l'être pensant. Une attention spéciale doit être accordée par exemple au *Bedeau* de Marin Sorescu, où l'on voit le héros affronter l'univers entier, tout au long des pages où cet homme — qui se consacre entièrement à la lumière et en qui se rejoignent la chute et l'élévation — évalue ses limites, comprenant, à la fin du débat, que s'il existe une flamme capable de dissiper les ténèbres, c'est seulement celle qui est produite par la combustion de l'être dans sa soif de perfectionnement. Cette idée est servie dans la pièce de Sorescu par un texte qui se situe volontairement en dehors du calendrier et tient, d'une certaine manière, du « mystère » médiéval. Elle ne s'éloigne pourtant pas beaucoup de l'idée qui gouverne certaines pièces d'inspiration historique signées par Paul Anghel, et où l'accent porte non sur la reconstitution du passé, mais sur le jugement émis à son sujet, pièces dont les héros incarnent de manière exemplaire le drame, le sacrifice et le rachat des consciences auxquelles la révolte a assuré l'immortalité, dépassant les limites dans lesquelles leur siècle les avait confinés. D'ailleurs, la transition explicite de la dramaturgie, qui passe du plan de la fable, de l'événement, à celui de la méditation, du plan de l'action à celui du problème, est visible aussi dans le théâtre politique. Récemment encore, les œuvres dramatiques étaient en premier lieu la dénonciation précise de telles pratiques condamnables (satire de la bureaucratie paperassière, de l'imposture, etc.); à présent, elles tendent à devenir un procès des alibis que se créent les esprits, par

hypocrisie, paresse ou routine — ce qui représente un moyen infiniment supérieur d'attaquer, entre autres, la fuite devant les responsabilités. Le fait que cette tendance gagne toujours plus de terrain ressort même des écrits consacrés aux événements du jour, comme, par exemple, la pièce en un acte de Mirodan, *le Ciel n'existe pas*. Dans cette pièce, le vol à travers les espaces interplanétaires est vu non pas tant comme le signe d'une vocation exceptionnelle de l'espèce humaine, que comme l'occasion d'une nouvelle rencontre de l'homme avec lui-même, avec ses problèmes et avec les aspirations dont rien ni personne ne le dispensera jamais. Nous n'exagérons pas la valeur de ces pièces et nous ne prétendons pas que le théâtre pourra découvrir du jour au lendemain, par leur entremise, de nouveaux gisements d'émotion. Nous nous permettons seulement de croire qu'un rajeunissement du théâtre viendra seulement de la littérature dramatique, et plus spécialement de celle qui n'oublie pas que l'homme est un être plein de problèmes. Elle seule peut mettre un terme aussi bien à la faim qu'à la satiété qui domine le théâtre en ce moment.

DIALOGUES SUR LE MODERNE

par CRIN TEODORESCU

A. Depuis quelque temps, je suis assez déconcerté: je vois des gens autour de moi épuiser toutes leurs réserves d'enthousiasme pour des spectacles qui se proposent en premier lieu d'épater par des moyens extérieurs — excentricité, bizarrerie, incohérence, etc. — tandis qu'il me faut personnellement, pour pouvoir m'enthousiasmer, briser la coque pour arriver à la noix. (Et je vous avouerai que j'ai été souvent incapable de l'y découvrir dans ces réalisations qu'on entoure de tant de tapage.) Comme d'autre part tous ces enthousiasmes sont déclenchés au nom de l'adhésion à la modernité, je ne peux pas non plus admettre en moi un manque de synchronisme avec ma propre époque. Tout cela me plonge dans un dilemme très désagréable... et quand je vois, de plus, l'assurance avec laquelle ces gens affichent leurs adhésions, je commence vraiment, je vous le jure, à avoir honte de mes scrupules critiques...

B. Permettez-moi d'abord de vous dire que loin de vous rendre ridicule, ces «scrupules critiques», comme vous les appelez, vous honorent. Le jeune critique que vous êtes ne s'est pas laissé contaminer par ce que Camil Petrescu appelait « l'esprit moutonnier » (« Il suffit qu'une brebis critique s'engage sur une voie pour que toutes les autres la suivent aveuglément, par esprit grégaire »). Si votre tourment vous ennoblit, c'est qu'il signifie, à tout prendre, que vous aspirez à un contact vivant et original avec l'œuvre d'art, selon des *intuitions* fondamentales; devant un spectacle, vous ne réagissez pas comme ces autres dont vous parliez, de façon stéréotype, mécanique, c'est-à-dire par les tics et les réflexes pavloviens déclenchés dans les esprits de province par la terreur du snobisme. Vous voulez *ressentir, éprouver la vérite d'une œuvre* et non pas *simuler* la délectation, crainte d'être pris pour un « provincial démodé » (comme il arrive à ceux de vos collègues qui souffrent de ce complexe). Plus haut que la « cote » acquise dans l'opinion d'un groupuscule, vous placez l'effort de préserver la personnalité et l'authenticité de l'acte critique, et vous refusez d'aliéner votre jugement sous la pression extérieure exercée par le « code » de telle ou telle coterie (puisque nous savons aujourd'hui, depuis Roland Barthes, que la mode elle-même n'est qu'une question de « code »).

A. Si vous voulez. Mais même si son origine est « noble », comme vous avez eu la bonté de me le prouver, mon indécision n'en est pas moins agaçante. Aucun « ennoblissement » de ce genre ne me ferait admettre par exemple que mes réserves soient d'ordre anachronique, ou dues au refus de la modernité. D'autre part, comme je le disais, j'observe qu'on applaudit surtout sous cette étiquette les violences formelles et non pas celles qui seraient de l'ordre d'un esprit nouveau, ayant repensé à fond le monde et les hommes. Laissons donc les porteurs de complexes provinciaux à leurs simulations et à leur mimétisme, et répondez à la question qui me préoccupe: la caractéristique majeure de la modernité est-elle le souci de la « forme », du « langage »?

B. Pour obtenir ici une réponse vraiment compétente, il faut faire un détour et nous rappeler tout un processus historique dont l'origine se place environ vers le milieu du siècle passé. Et ceci parce que — pour moi du moins, membre d'une génération fortement marquée par le marxisme, qui ai donc refusé à l'esthétique tout caractère transcendant — une formulation esthétique n'est que le *modelage* (avec tout ce que le concept de « modèle » implique de relatif et de provisoire) d'une expérience artistique *concrète, historique*. De quoi s'agit-il donc? D'un changement capital qui s'est produit à ce moment-là et qui a constitué ce que Louis Althusser appelle, selon un terme emprunté à Gaston Bachelard, une « *coupure épistémologique* ». Située environ entre 1848 et 1850, elle fut marquée au niveau mondial par l'apparition du marxisme, qui constitua effectivement une « cassure » dans la pensée traditionnelle. Dans le domaine littéraire et artistique, ses répercussions ont eu un caractère très particulier (et singulièrement significatif pour la façon dont les déterminants sociaux opèrent sur le plan psychologique de la conscience et, de là, sur celui de la création artistique).

A partir donc de la moitié du siècle passé, une bonne partie de l'art produit à l'intérieur de la société bourgeoise devint incapable — de façon spontanée et naïve — de se marier au système de valeurs morales

Le Songe d'une nuit d'été de Shakespeare au Théâtre National de Cluj

de cette société (ou à ses alibis). La sensibilité morale de certains artistes ne pouvait plus accepter le divorce, « l'écartèlement de conscience » entre l'artiste et sa société. L'expérience concrète prouve que cet écartèlement se répercuta d'abord, de façon paradoxale, sur les problèmes de la forme plutôt que sur ceux du contenu. La mauvaise conscience de la société bourgeoise secréta donc des œuvres où le divorce de l'artiste et de sa classe sociale s'exprimait en termes de singularisation, de solitude, d'isolement. Le style qui s'inaugurait, difficile, hermétique, indiquait *à ce moment-là* un artiste tournant le dos au système de valeurs d'un monde auquel il appartenait, mais que sa conscience refusait d'accepter. Les difficultés formelles où il s'enfermait étaient un moyen de défense, elles signifiaient délibérément l'affirmation d'une volonté de *non-complicité*, elles prenaient le sens d'une *acte de désolidarisation*. Sartre (dans l'étude sur Flaubert), Barthes (dans son dernier ouvrage, « S/Z ») ont démontré que cette obsession de la forme chez les artistes exprimait au fond la conscience coupable de leur société. A ce moment-là, la modernité était avant tout une forme de *sécession*, de *séparation:* séparation du langage artistique courant, signifiant la séparation des valeurs (ou des alibis) inacceptables, mais encore en vigueur dans le milieu environnant.

A. Comment les choses se sont-elles passées au théâtre?

B. Il y a eu — *mutatis mutandis* — le même phénomène au théâtre; mais il faut spécifier que le théâtre — le plus *objectif*, ou plutôt le plus *objectivé* des langages littéraires — est aussi le dernier à restructurer sa forme. Le mouvement de *rupture*, de *sécession* dont nous parlions s'est manifesté ici sous la forme des réactions antinaturalistes violentes du début du siècle, généralement groupées sous le mot d'ordre « *rethéâtralisation du théâtre* ». Evidemment le phénomène est ici bien plus compliqué, plus divers, le théâtre ayant une strcuture polyphonique, par opposition à la monodie littéraire; pourtant, malgré les différences spécifiques, nous retrouvons ici le même substratum général.

La bourgeoisie ayant consolidé sa position de classe dominante, deux conséquences s'ensuivirent au théâtre: en premier lieu, le spectacle prit un caractère *manifeste* de *marchandise* et la production théâtrale celui d'une *industrie du divertissement*, soumise aux dures lois de *l'échange;* ensuite, sur le plan du langage, le naturalisme triompha. Il est intéressant de remarquer que la commercialisation du théâtre alla de pair avec la consolidation de la forme d'art qui s'efforçait d'offrir la plus parfaite illusion du « naturel », de la « réalité ».

Mais il nous faut être très circonspects et ne pas prendre l'étiquette « naturaliste » au sens rigoureusement esthétique et avec le contenu social que lui ont donnés Zola et l'école de Médon. Il y a eu ici

un transfert, d'ailleurs très significatif pour la façon dont un groupe social s'approprie un « langage » pour l'asservir et le faire travailler à ses propres intérêts. Le théâtre de la société constituée pendant la seconde moitié du XIXe siècle (qui se voulait « moderne » par opposition au théâtre classique et romantique, et dont le représentant le plus typique est un certain théâtre français, de Scribe et Dumas-fils aux auteurs de la *Fleur de cactus* et *Boeing-Boeing)* s'appropria le langage naturaliste pour le transformer en une convention qui domine la scène encore de nos jours, celle du *théâtre « d'illusion »*, de *l'illusion de la « réalité »*. Par-delà sa variété et sa diversité — des vaudevilles aux drames passionnels, « psychologiques » et « réalistes » de l'alcôve — ce qui réunissait tous ces auteurs était une même démarche essentielle: calmer les scrupules d'un monde qui portait en son tréfonds, comme un cancer ignoré ou caché, une conscience chargée. Tout l'effort de ce langage « naturel », de ce théâtre « comme dans la vie » était de présenter les postulats apparemment durables de la nouvelle classe — impliquant tout un système de relations sociales et morales — comme définitifs, immuables, éternels. Consolider la foi dans la « réalité » proclamée par les partisans de cette esthétique, c'était à vrai dire inculquer la foi dans la réalité bourgeoise et dans le système de valeurs qui la fonde: le spectacle de cette « réalité » représenterait non pas le triomphe apparent et provisoire d'une classe, de sa façon de vivre et de sa morale, mais la Vie et la Morale mêmes. Aux yeux de ces esthéticiens du « naturel », le théâtre « de l'illusion » — qui présentait la nouvelle classe « comme dans la vie » — cessait d'être du théâtre, il était la réalité même. Tout l'appareil dramatique mis en œuvre, la pièce « bien agencée », la « construction parfaite », les cascades de rire déchaînées par les génies du vaudeville avaient pour arrière-plan secret — consciemment ou naïvement — une mystification énorme, celle de rendre « passables » aux yeux du public une manière de vivre et des principes moraux également odieux. A travers les larmes et le rire, les procédés comiques ou terrifiants, une gaîté débordante ou des coups de théâtre à couper le souffle, on proposait au spectateur de s'accommoder tranquillement d'une morale inacceptable et on lui insufflait l'idée que ce système de valeurs déficitaire était malgré tout le plus raisonnable.

« Il y a quand même une morale dans ces vaudevilles — constatait un contemporain — , une morale qui reflète naïvement une conception de la vie, celle de l'auteur et de son public, les maximes d'usage courant selon lesquelles tous deux règlent leur activité et jugent celle des autres. Cette morale est de la médiocrité la plus vulgaire: *l'argent, la position, la carrière, la chance, la fortune*, l'idéal le plus vil de succès positif et d'abondance matérielle, voilà ce que l'auteur et son public nomment « raison ». Pour qu'un jeune homme se marie sans amour, vingt-cinq ou cinquante mille livres de rente à une veuve, ou cinq cent mille francs de dot à une ingénue sont des arguments sans réplique; quant au devoir de rompre un amour coupable, il est impérieusement dicté par la nécessité de « *ne pas nuire à sa carrière* »: cela vous dispense de pitié, de délicatesse, d'honneur. On ne peut s'empêcher d'être dégoûté en voyant tout acte de probité, de bonté ou de dévouement inévitablement payé en argent comptant, par une grosse dot ou un bel héritage » — écrivait en ce temps-là, non sans amertume, Gustave Lanson qui était pourtant loin du marxisme et du structuralisme!

A. C'est la meilleure preuve que ce théâtre « complaisant », ce théâtre « de l'illusion », du « naturel », s'intégrait, faisait corps avec la société à qui il servait d'alibi...

B. Et il est intéressant de remarquer que les réactions esthétiques les plus violentes à son égard lui contestèrent précisément sa prétention à représenter « la vie telle qu'elle est », donc justement son caractère *illusionniste*. Contre ce théâtre d'imitation (à vrai dire, de mystification du « réel »), on proposa un théâtre « théâtral » où la convention serait déclarée ouvertement et non plus camouflée sous l'étiquette du « naturel ». Tous les courants modernes d'avant et d'après la première guerre mondiale eurent leur point de départ dans cette *contestation de langage*. Et voici comment, au théâtre aussi, la solution de continuité entre l'ancienne et la nouvelle structure prit l'aspect d'un problème « de forme » et marqua la même volonté de séparation, de sécession; par rapport non seulement au « langage traditionnel », mais aussi au système de valeurs de la société bourgeoise (en l'espèce, de son reflet déformé par le miroir « objectif » du théâtre « du naturel »).

A. Si je vous comprends bien, vous reprenez ces exemples pour montrer « sur le vif » que les préoccupations « formelles », les « ruptures de langage » comme vous les appelez, ne justifient leur existence et ne deviennent intelligibles qu'intégrées à un ensemble structural — économique, social, moral — où elles accomplissent une fonction débordant la sphère strictement esthétique... et qu'elles ne peuvent se réclamer d'une vraie modernité qu'aux conditions de ce synchronisme...

B. C'est ce que nous appelons la *fonctionnalité* d'une forme artistique. Une telle forme est « fonctionnelle » lorsqu'à un certain moment de l'histoire, sur un certain fond social-politique (ou seulement social-éthique) elle transgresse — avec ou sans intention subjective — les soucis de pure technique esthétique pour viser objectivement les problèmes de « fond »: dans les exemples discutés, il s'agit en dernier ressort de l'action *objective* de ruiner les systèmes de valeurs (ou d'alibis) sur lesquels s'édifie toute une conception de la vie, et qui constituent le support moral, axiologique si vous voulez, d'un régime social.

A. Gramsci, je me souviens, a démontré que le relativisme psychologique (ontologique même) de Pirandello finissait par fissurer le concept aristotélico-thomiste de l'homme, qui servit d'appui à tout le monde catholique.

B. Et ceci, bien que Pirandello soit parti de certaines préoccupations de « forme » théâtrale, d'une « rupture de langage ». D'ailleurs tous les exemples cités prouvent l'existence d'un moment authentique, originaire de ce processus, moment que nous avons appelé *fonctionnel* (par opposition à toute gratuité). Mais il existe aussi d'innombrables moments épigoniques, mimétiques, qui répètent automatiquement le moment originel sans plus s'occuper de sa « fonctionnalité », c'est-à-dire de son intégration dynamique à

Ştefan Radoff dans *Visions flamandes* de Michel de Ghelderode

un ensemble structural, et sans plus se demander s'ils sont ou non légitimes dans l'ensemble social et historique du moment...

A. Je commence enfin à comprendre la raison de ces longs détours. Ils offrent un appui rationnel à mes scrupules critiques à l'égard de tant d'enthousiasmes faciles pour des spectacles d'une « modernité » superficielle, c'est-à-dire non fonctionnelle, asynchrone...

B. Evidemment, le processus que nous avons évoqué plus haut ne s'est pas arrêté là; d'autres mutations se sont produites depuis — au niveau social et historique aussi bien qu'à celui de la conscience — qui l'ont fortement modifié (il s'agit toujours des rapports entre l'artiste et la société); de sorte que s'en tenir aujourd'hui exclusivement aux problèmes « artistiques » de la « forme » est déjà une attitude anachronique, vétuste, qui s'est d'ailleurs vue gratifier d'un attribut péjoratif, celui d'« esthétisante ».

A. Cela veut-il dire que nous devons nous occuper uniquement du « fond » et négliger toute préoccupation concernant « la forme », « le langage » de nos spectacles?

B. Certes non. Car un langage est malgré tout obligatoire: nul ne peut s'exprimer *en dehors d'un système de signes*. Quant à l'artiste qui se veut engagé, qui assume ses options — philosophiques, historiques — avec une conscience nette, le choix des signes n'est pas une affaire pouvant être laissée au petit bonheur, au hasard de l'inertie et de la routine, de l'imitation machinale, des pressions de la mode; il devient *un problème de responsabilité*. Un choix responsable des signes et la conscience de leur fonctionnalité synchrone, telle est peut-être aujourd'hui la définition la plus tranchante de la modernité.

A. A vous entendre, on pourrait penser que vous supposez l'existence de certaines « formes du fond »?

B. Vous avez peut-être voulu faire de l'esprit, mais le terme existe. Il est employé par un savant structuraliste, le danois Hjelmslev. Au cours de notre dialogue, nous lui donnerons pourtant un sens légèrement différent. Nous postulerons donc l'existence de certaines « formae mentis », de certains « *schémas mentaux* » si vous voulez, *modalités fondamentales, irréductibles, selon lesquelles on conçoit les choses, les hommes, le monde. Ces schémas ne sont pas éternels, immuables, donnés une fois pour toutes, mais obéissent eux aussi à l'historicité*. Des solutions de continuité, des ruptures se produisent aussi à leur niveau (le marxisme, nous le disions plus haut, est une de ces « coupures » par rapport aux schémas mentaux préexistants). Au point de vue de l'art, il est intéressant d'examiner les « *formes mentales* », les « *schémas* » auxquels une œuvre peut être ramenée quant à sa conception de la réalité humaine. Ces « schémas » sont-ils synchronisés avec les acquisitions de la science et de l'histoire contemporaines, ou restent-ils tributaires des époques révolues? Sont-ils donc *modernes* ou *archaïques?* Ensuite, en quelle mesure l'œuvre contribue-t-elle à *discréditer* les schémas archaïques et à accréditer les modernes? Telle est la façon dont la modernité peut s'appliquer aux « formes du fond ».

A. On parle souvent, au théâtre, du « psychologisme » comme d'une modalité périmée. J'ai vu par exemple dans un spectacle récent (dont on a dit d'ailleurs beaucoup de bien) le metteur en scène s'efforcer de dépouiller les répliques de tout contenu psychologique: le texte était débité par les acteurs de la façon la plus « impersonnelle » qui soit, comme des mots d'ordre, des slogans adressés directement au

public, comme des épigraphes. Evidemment cela dépouillait de tout contenu psychologique les rapports entre les personnages et les personnages eux-mêmes. Le metteur en scène déclarait avoir délibérément poursuivi ce but, afin d'éviter le « psychologisme » et, par là, se montrer « moderne ». Pouvez-vous m'expliquer ce phénomène?

B. Pour le pénétrer, il faut d'abord nous distancer de tout enthousiasme facile, celui des esprits provinciaux dont nous parlions tout à l'heure, stupéfaits par tout ce qui est neuf à leurs yeux (stupéfaction qui conduit à transformer mécaniquement les procédés en fétiches). Cherchons plutôt à déchiffrer le sens originel du phénomène en l'encadrant dans la dynamique de son ensemble structural. Ainsi pourrons-nous établir son degré de *fonctionnalité* — car c'est seulement dans cette perspective que nous saurons l'apprécier de façon critique et objective.

A. J'ai compris votre méthode. Voyons comment elle opère « sur le vif »...

B. L'apparition du mode d'existence bourgeois a porté au premier plan — par opposition aux « schémas mentaux » du Moyen Age — la découverte de l'homme en tant qu'individu, personne, existence individuelle. (Après Burckhardt, Hamann et de nombreux historiens de l'art et philosophes de la culture ont décrit cette évolution.) Nous savons aussi, depuis M-me de Staël déjà, que la poésie et la littérature du XIXe siècle allaient être marquées par la découverte du *moi*, de la *subjectivité* de *l'introspection*, directions essentiellement *individualistes*. (Elles débordèrent d'ailleurs le romantisme, car le roman réaliste reprendra l'analyse psychologique en lui accordant une importance capitale.) La « psychologie » devint pour longtemps le cheval de bataille du théâtre. Pendant de longues années, la *motivation psychologique* fut l'objet de prédilection de la critique dramatique: après avoir établi les *traits* distinctifs qui *caractérisent* et *individualisent* les personnages, le principal souci des critiques devint celui de découvrir les *ressorts psychologiques* de l'action. (Et l'invasion de la psychanalise ne fit qu'ajouter une dimension supplémentaire, *abyssale*, à l'ancien psychologisme.) Cela conduisit à une formule presque parfaite du théâtre de la *vérité psychologique:* le système de Stanislavski, repris par les anglo-américains, se trouva adapté de façon unilatérale à la réalisation de situations et de relations « psychologiques » aussi « *vraies* » que possible. L'on en vint ainsi à ce qu'Alan Schneider nommait dans une intention péjorative « le théâtre de la petite vérité », car si ce théâtre savait montrer les « petites vérités » des microcosmes individuels, il demeurait impuissant à embrasser les grands engrenages du monde.

Réduit à son schéma essentiel, tout ce théâtre « psychologique » s'appuyait sur deux postulats, sur deux visions fondamentales: en premier lieu une vision *atomisée* de l'humanité — constituée par une somme arithmétique d'entités « psychologiques » distinctes, indépendantes, véritables monades: les « *individualités* ». Ensuite, les ressorts déterminant la dynamique de ces entités se trouvaient à l'intérieur d'elles-mêmes, en sorte que leur transformation (évolution, sauts ou destruction) était aussi, en dernière instance, de nature « psychologique ».

Selon cette optique, la « psychologie » devenait le nouveau destin des héros; le but de l'art était d'établir les lois de ces nécessités « psychologiques », celles d'une véritable « mécanique » de l'âme. Le théâtre se trouvait à tel point dominé par l'obsession de la *causalité* « *psychologique* », qu'un auteur important déclarait, il y a quelques dizaines d'années, pratiquer un art dont la finalité était la découverte des « *absolus psychologiques*». La raison ultime de l'existence était devenue de nature « *psychologique*». Tel était le « psychologisme »...

A. Cette optique est-elle encore actuelle?

B. La coupure épistémologique dont nous parlions tout à l'heure a opéré aussi dans ce domaine, de sorte que par rapport à l'esprit *moderne* ce « psychologisme » est en effet parfaitement hétérogène. Pour la façon actuelle de voir les choses, il est très difficile d'admettre que les ressorts ultimes, déterminant la réalité humaine, soient placés à l'intérieur de la subjectivité. Même ces fameux « traits » de caractère, nous ne pouvons plus les imaginer comme prenant leur source dans l'immanence du psychologique. L'homme— comprenant par là aussi sa psychologie et sa morale — est le résultat d'un modelage exercé par des forces objectives. Le domaine psychologique n'est pas une donnée irréductible, il est une substance plastique soumise à l'action de forces extérieures qui finalement le déterminent. Pour comprendre aujourd'hui la réalité humaine, il n'est donc plus suffisant d'étudier les individualités en tant qu'atomes isolés, mais les *systèmes de relation*, les *mécanismes* où ces individualités se trouvent engagées et qui, agissant sur elles, les modifient. Selon la conception moderne, nous ne saurions déterminer la réalité humaine qu'en étudiant la dynamique de ces *vastes totalités*, qui englobent les entités hétérogènes et en composent des *mécanismes*, des *engrenages*, des *systèmes* décidant finalement du sort des individus. Ce n'est pas la subjectivité psychologique qui détermine et justifie le mouvement de l'action, mais le jeu des mécanismes objectifs, décidant aussi bien du « drame », du « destin » des personnages, que de leur « psychologie » et de leur « morale ». Au théâtre, ce renversement d'optique total a été opéré par toute une littérature *moderne*, qui trouve son point de départ dans l'œuvre de Büchner et son accomplissement dans celle de Brecht.

Brecht est d'ailleurs, je crois, le premier à offrir un support théorique explicite à l'assaut déclenché contre le déterminisme psychologiste traditionnel. Il proclame la nécessité de remplacer le « psychologue » qui codifiait la *motivation* dans l'ancien théâtre par un *philosophe* capable de repenser la condition humaine selon une optique nouvelle. Ces lignes écrites en 1928 constituent peut-être la première prise de position ouvertement antipsychologiste: « Pour expliquer la façon dont les hommes agissent de nos jours, il ne suffit plus de recourir à des motivations bien établies, souvent empruntées à la littérature. Cette façon de voir est journellement illustrée par la presse, où un nombre croissant de rapports de police comportent la mention « mobile du crime — absent ». Comment donc s'étonner de trouver dans certaines pièces récentes

des types humains dont le comportement était, dans certaines situations, des plus inattendus... comment être surpris qu'il soit possible de se tromper dans les déductions par lesquelles on s'efforce d'établir la véritable raison de ces agissements? Dans ce monde, et dans ce théâtre, le *philosophe* trouvera mieux son chemin que le *psychologue.* » Car évidemment, selon cette optique, le psychologue, occupé à étudier la mécanique intérieure d'individualités psychiques disparates, est nettement dépassé par le philosophe appliqué à reconstituer l'ensemble des engrenages où évoluent ces individualités.

Cette position comprend encore — en germe — le futur théâtre d'Eugène Ionesco et de Harold Pinter, où la causalité psychologique se trouve totalement annulée et où les personnages agissent entièrement en dehors de cette causalité. Mais pour atteindre ce stade, le théâtre a dû parcourir une longue évolution...

A. Pourriez-vous l'esquisser en quelques traits?

B. Büchner, disais-je, figure un point de départ; il est, comme on l'a déjà dit, *la première conscience moderne;* avec lui, le théâtre apprend que l'homme moderne est soumis à l'injonction de forces étrangères, hostiles, qui l'enserrent comme un étau et finissent par l'étouffer en dépit de tous ses efforts. Mais pour Büchner les causes du mal sont doubles: elles sont à la fois *sociales* et *métaphysiques.* (Ceci peut-être parce que son matérialisme radical, si nouveau, si moderne par rapport aux auteurs dramatiques de son temps — Hugo ou Musset par exemple, qu'il a connus — est né en plein romantisme allemand, dans les brumeux abîmes de la conscience démoniaque allemande...) Une dualité existe chez Büchner: d'une part la tendance à *l'objectivation,* à une configuration de l'homme envisagé *de l'extérieur* et non de l'intérieur; d'autre part, l'exacerbation paroxystique d'une subjectivité effrayante. D'un côté l'impulsion de dénoncer l'engrenage social opprimant, de nommer les forces du mal, donc de *démythifier la peur;* de l'autre, vécue avec une intensité et une tension inouïe, l'expérience d'une terreur cosmique, d'une *angoisse existentielle* aux dimensions d'Apocalypse. (Heidegger lui-même reconnaît d'ailleurs que son fameux concept d'*Existenzangst* lui a été suggéré, entre autres, par le *Woyzeck* de Büchner, dont le héros éprouve pour la première fois dans le théâtre moderne « *la sensation du vide* ».) C'est pourquoi Büchner ouvrira deux voies dans la dramaturgie, selon que ses successeurs insisteront surtout sur son côté archaïque, métaphysique — les expressionnistes — ou sur le côté moderne, matérialiste, immanentiste — Brecht.

A. Quel a été l'apport des expressionnistes à cette « dépsychologisation » du théâtre?

B. Avec l'expressionnisme, le drame devient un moyen de démontrer des théories abstraites, comme les « moralités » du Moyen Age et surtout les « *autos sacramentales* » de Calderon: les personnages cessent d'être des « caractères » ou des « types » individualisés, psychologiquement motivés, pour devenir des signes allégoriques privés d'identité et personnifiant des abstractions. Cessant d'être des « individualités » douées d'une psychologie et d'une existence concrète, les héros des drames expressionnistes deviennent les exposants anonymes et abstraits de principes ou de forces primaires dont l'indication est purement catégorielle: de *types,* ils sont devenus *archétypes.* Les conflits eux-mêmes perdent leur causalité psychologique déterminante pour devenir l'expression d'antagonismes élémentaires (« la démonie des énergies déchaînées », dira le Roumain Lucian Blaga) auxquelles la vie se verrait soumise.

Il vaut la peine de rappeler que dès 1922, la sensibilité intellectuelle d'un autre Roumain, Mihaïl Ralea, avait eu l'intuition que la dominante majeure intrinsèque de ce théâtre serait la direction antipsychologiste: « Pour être conséquente, la nouvelle formule d'art devrait négliger complètement la préoccupation psychologique... Ainsi l'expressionnisme refuse un art psychologique, intérieur, au profit d'un art extérieur, formel... Ses personnages sont des types d'une abstraction presque mathématique. Ils ne s'appellent plus Müller, Kurz ou Hesse, mais *Mann, Frau, Mädchen, Miliardär, eine Stimme, mehrere Stimmen,* etc., etc. Ils servent le plus souvent de symboles pour combattre une forme sociale ou un vice moral » (ce qui rappelle une fois de plus la démarche des *autos* de Calderon).

A. Lucian Blaga aussi — qui avait tenté lui-même une expérience dramatique expressionniste — parlait en 1926 d'un « genre de théâtre nouveau » qui « déroule des actions culminant par des conflits d'idées-forces ». Et il remarquait: « Il semble cette fois que les personnages aient cessé d'exister en tant qu'individus, pour n'être plus que les exposants de forces impersonnelles, engagées dans des conflits qui broient ou qui sauvent. » C'est lui encore qui parle de « ces auteurs qui se sont arrachés aux clichés naturalistes pour tenter de rendre, en quelque sorte, *l'essentiel* de la nature humaine... »

B. En effet, les expressionnistes ont repoussé le réalisme psychologique du théâtre bourgeois comme un outil démodé, impropre, qui s'en tenait aux apparences, incapable d'atteindre à la « *racine des choses* », à « *l'essence* ». Néanmoins — par un procédé qui consistait à absolutiser les « choses », à leur donner un sens transcendant en les dépouillant de tout contenu historique concret — , ils cherchaient cette « racine », cette « essence » dans « *la durée acausale du moi absolu* », selon les termes de Gottfried Benn. C'est pourquoi, malgré l'extraordinaire véhémence de leur révolte contre les forces oppressives, leur acte de « libération sur le plan idéal » n'a abouti en fait qu'à un échec, à une impuissance: « ...Il n'y avait en Europe, entre 1910 et 1925, — écrit Gottfried Benn — aucun autre style que le style antinaturaliste; mais il n'y avait pas non plus de réalité, sinon sa propre caricature. La réalité était une notion capitaliste. Réalité signifiait lotissements, produits industriels, hypothèques, tout ce qui se laissait apprécier par la valeur du profit (...). La réalité était aussi la guerre, la famine, l'humiliation historique, la privation de droits, la force. L'esprit n'avait pas de réalité. Il promenait de-ci de-là sa réalité intérieure, son être, sa biologie, sa construction, ses contorsions de nature physiologique et psychologique, ses créations et son éclat. Le moyen de vivre tout cela, d'assurer à l'esprit sa domination était d'intensifier son caractère actif, dans le sens indien, il consistait en extases, en une sorte d'ivresse intérieure... »

A. Nous en déduisons donc que la signification fonctionnelle du théâtre expressionniste est la dépréciation de la réalité capitaliste...

B. Et son attitude polémique à l'égard de cette réalité capitaliste s'exprimait par deux opérations concomitantes: *l'abandonner* par un « élan transcendental », par « l'affranchissement des contingences », la « purification », l'« extase »; et en même temps, *la déformer* par une caricature violente, par le grotesque. Tout cela sur un fond d'inquiétude exaspérée, de tension continue, d'exaltation pathétique, terrifiante, catastrophique...

A. Cette association *d'abstraction* extrême et de *terrifiant* me semble pourtant bizarre. Pourriez-vous m'expliquer ce que signifie sur le plan fonctionnel cet accouplement étrange?

B. A la suite de Wilhelm Worringer et de Walter Benjamin, le professeur roumain Edgar Papu nous propose une réponse séduisante. Dans son célèbre ouvrage qui a fait époque, *Abstraktion und Einfühlung*, Worringer démontrait que l'homme primitif, ouvrant les yeux « au sein d'une nature impénétrable, inconnue, hostile, pleine d'embûches et de dangers » eut pour réaction première « une inquiétude continuelle, une terreur extrême de ce milieu hostile auquel il ne pouvait pas se soustraire. » Son seul moyen d'évasion hors du « chaos menaçant et compliqué de la nature » était « la simplicité des formes abstraites qui caractérise les œuvres figuratives de ces commencements ». Dans l'essai intitulé *Franz Kafka*, Walter Benjamin fut le premier à surprendre l'analogie existant entre la grande ville de la civilisation contemporaine — ce « monstre technique, industriel et bancaire dont les formes et les institutions deviennent de plus en plus compliquées, artificielles, enchevêtrées et chaotiques, étouffant toute conscience de la liberté et toute perspective de comprendre » — et la nature qui épouvantait l'homme primitif, « conglomérat de marécages putrides et de lianes impénétrables ». (Le titre d'une des premières pièces de Brecht nous parle aussi de cette analogie: *Dans la jungle des villes*.) Emporté par le tourbillon de la civilisation capitaliste, le héros expressionniste éprouve le même sentiment que l'homme primitif, celui d'être prisonnier d'un « engrenage irrationnel, démoniaque, écrasant, d'où il ne peut s'échapper ». Et le professeur Edgar Papu poursuit en démontrant que *l'abstractionnisme primitif et le théâtre expressionniste ont un même mobile dramatique — la terreur du chaos étouffant, dévorant*, même si celui-ci a changé d'objet et de contenu.

Nous avions donc raison de qualifier d'archaïsante l'attitude expressionniste. Car si l'expressionnisme eut l'intuition exacerbée de l'existence de cet engrenage hostile, il ne sut pas le délimiter dans sa réalité objective et — fait plus grave — se trompa lourdement quant aux armes à choisir pour le combattre. Un témoignage pathétique de Herman Bahr nous montre non seulement à quel point la sensibilité des expressionnistes était ulcérée, mais aussi le degré de mystification de leur représentation des choses: « Nous que la civilisation a écrasés, nous avons concentré en nous-mêmes une force suprême, qui ne peut être détruite; c'est cette force que nous invoquons aux instants de terreur devant la mort et que nous opposons à la « civilisation ». C'est la marque en nous de l'inconnu, c'est là que nous puisons la foi d'un salut, ce sont les signaux de l'esprit enchaîné qui se dresse pour abattre les murs de sa prison, des signaux d'alarme pour toutes les âmes timorées... » Si l'expressionnisme a apporté au théâtre le sentiment d'un engrenage oppressif, il n'a pas su en acquérir une conscience démystifiée. C'est ce qui constituera la nouveauté historique — la *modernité* — de Brecht.

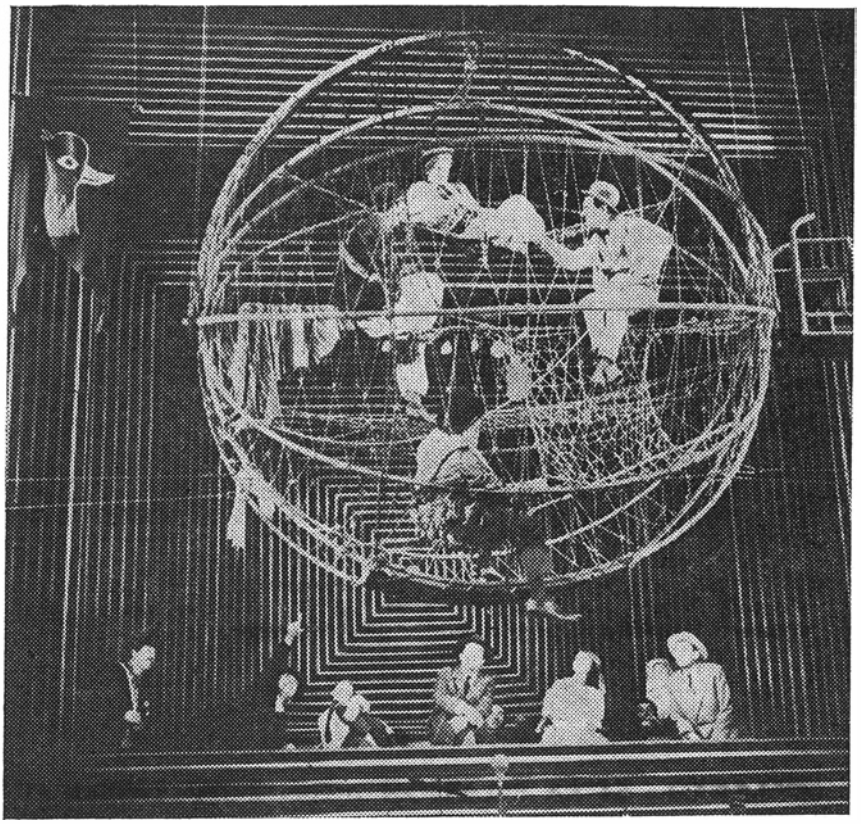
SCÉNOGRAPHIE ET ÉPOQUE

par **DAN NEMȚEANU**

La scénographie, telle que nous la concevons de nos jours, serait en voie de disparition. En effet, les nouvelles formes d'expression que recherche le théâtre accordent une importance accrue à l'acteur, en tant que créateur et interprète, celui-ci étant devenu un élément primordial de la genèse de l'acte scénique. De plus en plus, le décor se trouve réduit à des accessoires, à des objets-instruments directement liés aux actions physiques, tandis que le cadre général tend à se transformer en ce qu'on appelle un « environnement », une ambiance neutre ou bien, au contraire, fortement marquée. Le centre d'intérêt du spectacle est reporté sur le personnage vivant, sur ses rapports concrets, voire physiques, avec le milieu, sur les actions qu'il accomplit sur la scène, en un temps déterminé, concret, devant les spectateurs. L'accentuation du dramatisme des rapports entre l'individu et son milieu, la dynamique plus poussée du déroulement du spectacle, les mutations subies par la notion de dramatisme dans le théâtre contemporain, nous obligent à envisager une réévaluation du rôle de la scénographie à notre époque.

La tendance de plus en plus fréquente à faire sortir le spectacle de la salle de théâtre vieux genre à la scène italienne, pour le placer au centre des événements quotidiens, par des représentations en pleine rue ou dans des locaux ayant une destination différente (halles, églises, garages), le désir de vulgarisation violente ou de résurrection du rituel théâtral, démontrent sans équivoque possible la dévaluation des paramètres de la scénographie traditionnelle. Les reconstitutions naturalistes ou les décorations non fonctionnelles, les agglomérations d'éléments intentionnellement non différenciés, que leur style se réclame du néo-baro-

Une scène de *la Tête de canard* de George Ciprian



que fastueux ou d'un pop'art genre misérable, pour être à la mode, tout ceci perd visiblement du terrain. L'épuration fausse de la scène reste une image inexpressive lorsqu'elle ne vise pas la réduction à l'essentiel, le naturalisme discret, même servi par fragments, perd toute efficacité lorsqu'il ne suit pas fidèlement la dynamique intérieure du spectacle, tout comme aucune solution technique, qu'il s'agisse d'une simple porte coulissante ou des poutres volantes les plus extravagantes, ne peut suppléer aux carences d'une pensée dramatique retardataire.

L'époustouflante variété de styles qu'aborde le théâtre contemporain prouve, une fois de plus, qu'il n'y a pas de manières ou de modalités prohibées pour traiter un sujet, mais seulement des manières et des modalités mal employées, par ostentation « snob » ou au contraire par incompréhension de l'esprit de l'œuvre représentée. On pourrait objecter que la multitude de tendances novatrices du théâtre moderne est difficilement réalisable en raison du fait que la plupart des salles de théâtre sont construites selon le schéma classique de la scène italienne. C'est là en effet un empêchement mais aussi un perpétuel examen pour vérifier l'authenticité des moyens d'expression utilisés, dans les conditions données.

Vu qu'il n'a pas encore été décidé dans le monde entier de faire sauter à la dynamite toutes les scènes d'un type révolu et de les remplacer d'un jour à l'autre par des espaces élastiques aptes à servir les tendances les plus neuves, la scénographie mondiale et celle roumaine aussi se voient obligées de fonctionner au jour le jour, en contemporaines de la sensibilité de l'époque, utilisant des formes fixes, avec lesquelles elles doivent jongler chaque fois, avec souplesse et intelligence, pour une utilisation variée au maximum de l'espace scénique. Dans ces conditions, l'école roumaine de scénographie se maintient dans une effervescence intellectuelle continuelle, attentive aux mutations du phénomène théâtral actuel, moderne sans excès de dernière heure et diverse sans prolixité. La continuité de ces caractéristiques peut être constatée aussi chez les jeunes créateurs dont les réalisations se remarquent dans l'ensemble du mouvement théâtral par leur valeur. Des montages très différents comme conception plastique, mais ayant comme élément commun le souci de créer un espace scénique spécifique pour chaque texte, témoignent de l'orientation judicieuse de la jeune génération de scénographes. Je citerai comme un exemple significatif le décor de Florica Mălureanu pour le *Jonas* de Marin Sorescu, celui de Radu Boruzescu pour les *Femmes de chambre* de Jean Genêt, celui de Mircea Nicolau pour *le Saggittaire* de Ion Omescu, etc.

Le souci de renouveler profondément le spectacle, l'abandon de l'esthétisme ou de la simple illustration non vertébrée et le refus de se cantonner dans les tics artistiques personnels ou la mode, voilà un phénomène spécifique de la nouvelle génération.

Je trouve aussi digne d'être souligné le fait que la plupart des scénographes roumains — à de rares exceptions près — abordent avec la même vigueur artistique et professionnelle les différentes formes de spectacle, en obtenant des résultats d'une valeur certaine, indépendamment de la catégorie (mais non pas de la valeur !) du texte. Je souligne comme réjouissant le fait que Liviu Ciulei ait réalisé outre *Léonce et Léna* un décor spirituel d'une qualité plastique irréprochable pour *la Puce à l'oreille* de Feydeau ou encore un décor subtil pour *l'Emigrant de Brisbane*. Je ne trouve pas que cette disponibilité le diminue en tant qu'artiste, bien au contraire. Pour ma part, j'avoue que je suis content lorsque l'occasion m'est offerte de faire une pièce d'Anouilh après *Othello* et un « musical » après *l'Etoile sans nom* de M. Sebastian. Ce point de vue peut sembler scandaleux ou témoignant d'une absence totale de credo artistique. Personnellement, en tant qu'interprète d'un texte et facteur constructif du spectacle, j'estime naturel qu'un scénographe exerce sa profession de la façon la plus variée, afin d'augmenter ses capacités de compréhension et d'expression avec la condition évidente qu'on lui offre un texte d'une valeur artistique certaine et non pas un prétexte hésitant qui réclame un habillement riche en séductions visuelles.

Je crois avec force en toute réalisation artistique authentique, quelle que soit la catégorie esthétique à laquelle elle appartient. L'harmonie raffinée d'une icône sur verre a une action aussi puissante sur le spectateur qu'une gravure de Goya. Le spectacle musical *My Fair Lady*, qui est une réalisation pleine de distinction et de bon goût — il a déjà été monté sans ces qualités — n'a nullement diminué la pièce de Shaw. La coexistence continue, car je pense qu'il faut répondre de façon multiple aux exigences spirituelles du public et ceci de façon simultannée, passant de l'agrément de qualité au frisson tragique des grands textes.

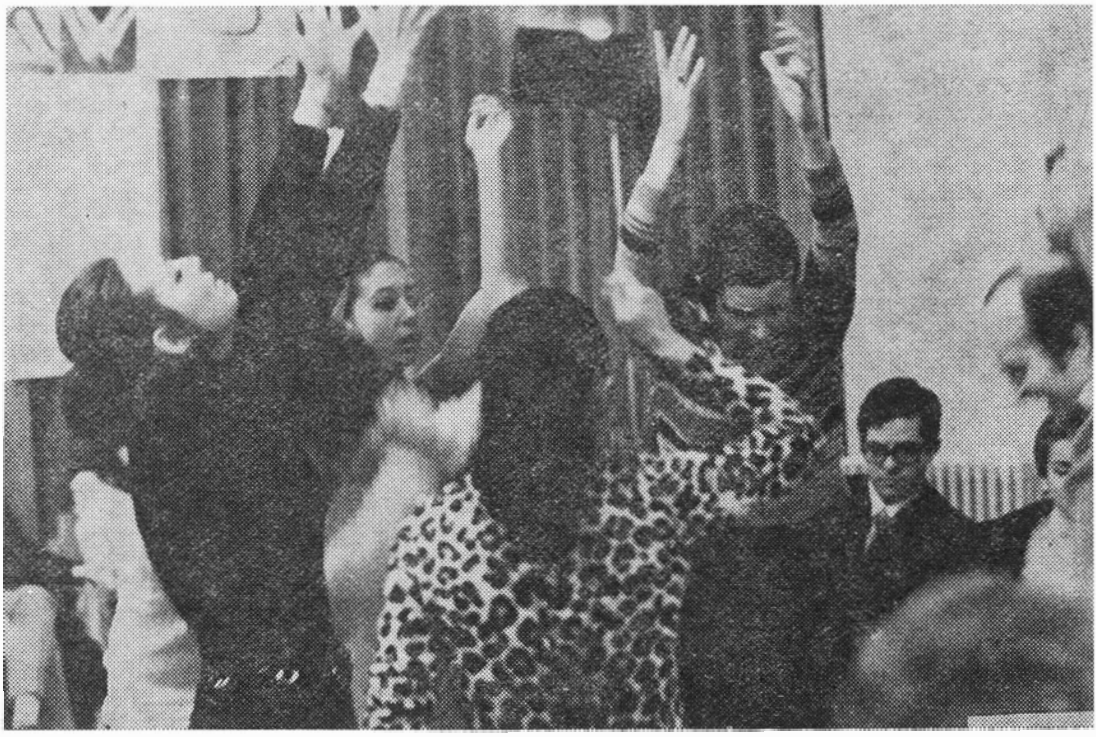
Nous vivons dans un monde de superpositions sensorielles et affectives, un monde en perpétuelle métamorphose; nous évoluons au milieu d'un perpétuel collage d'événements, de sensations et de sollicitations. La sensibilité moderne se fait de plus en plus aux dissociations parallèles, aux perceptions simultanées. Les sélections se produisent beaucoup plus rapidement, le besoin de diversité augmente. Toutes ces données nous obligent, nous engagent à une réévaluation, à un recyclage de la profession de scénographe, en la mesure où celui-ci désire vraiment remplir sa fonction sociale.

« COLLAGE 2» ET LA RELATION ACTEUR-SPECTATEUR*

par **GEORGE TEODORESCU**

Le fait de théâtre résulté de la recréation d'un texte court a été consacré — du moins la formule « sans entracte » — surtout au cours des deux dernières décennies. De la farce tragique au drame d'idées, de la satire moralisatrice au poème onirique, le théâtre et sa variante télégraphique — mieux apte, peut-être, à réaliser le choc dramatique — dévorent tous les genres, et adoptent toutes les modalités esthétiques. C'est grâce à une coïncidence nullement accidentelle, que la lutte du théâtre pour sauver sa suprématie fortement menacée par les nouveaux langages des mass-media (radio-cinéma-télévision), s'est donnée et se donne, autant sur le terrain des valeurs spécifiques de ces langages, que sur son propre terrain, déterminé par le rapport physique acteur-spectateur. Depuis *la Cantatrice Chauve* d'Eugène Ionesco jusqu'au *Prince Constant* de Grotowski, le texte court — signé par l'auteur ou par le metteur en scène — a démontré sa plasticité, en adaptant les moyens d'expression du théâtre aux exigences et appétits de l'homme moderne, les devançant même, souvent. Absurde, cruauté, désespoir, violence, sexualité, drogue sont autant de signes de la disponibillté par laquelle le théâtre occidental a essayé de répondre à la tragique option solitaire — serait-ce au prix de l'effondrement en soi-même — de l'homme condamné à vivre « isolé du contingent », dans un univers fermé. Efficace, qu'on le veuille ou non, ce théâtre-antithéâtre de la crise de l'esprit européen occidental, finit par exister en tant que tel. Mettant en discussion, avec chaque nouveau fait de théâtre, ses propres moyens d'expression, contestant, tour à tour, les composants de la synthèse théâtrale, dans un besoin aigu d'autodéfinition — souvent égal à sa soif d'autodestruction — le théâtre clame ainsi son droit à la permanence, du moins comme contestation des produits culturels de la société de consommation. (« Tant que Beckett écrit, il lutte », observait à juste titre le critique et essayiste roumain B. Elvin dans son ouvrage *le Théâtre et l'interrogation tragique*.)

* Du 15 février au 18 mars 1970 on représenta à l'«Academia di Roma » à Rome et dans plusieurs instituts et universités italiennes, le spectacle expérimental de théâtre intitulé « Collage 2 », composé et mis en scène par George Teodorescu, invité avec une bourse d'études par le gouvernement italien et le Centre italien de l'Institut International de Théâtre. « Collage 2 » reprend en partie les textes du spectacle « Collage 1 » présenté en 1968 au « Centre de documentation A.T.M. » de Bucarest. Interprété par neuf jeunes acteurs italiens, attirés par la nouveauté de cette formule de spectacle, « Collage 2 » a bénéficié d'un bon accueil de la part du public et de la presse. La Radiotélévision italienne a demandé au metteur en scène roumain de transformer ce spectacle en un long métrage de télévision : « Collage 2, ou le Droit à l'imagination ».



« Collage 2 ou le Droit à l'imagination »

En Roumanie aussi, la bataille du théâtre marque — sous le signe de la participation consciente à l'histoire, à la vie de l'époque — d'importantes victoires. Le texte court aussi. L'option individuelle bénéficie là d'un univers existentiel à ligne continue, ouvert, même si les réponses de certains auteurs dramatiques — surtout des très jeunes — souffrent parfois d'un certain schématisme des significations, de chiffrages ou obsessions consciemment abusifs. D'autre part, des personnalités parmi les metteurs en scène (Radu Penciulescu, Lucian Pintilie, David Esrig, Dinu Cernescu, Vlad Mugur, Horea Popescu, Valeriu Moïsescu, Cornel Todea, George Rafael, etc.) réussissent, dans le spectacle court ou « coupé », non seulement d'excellentes performances esthétiques (sur des textes signés par Alexandru Popescu, Teodor Mazilu, Diderot, Shisgall, Romulus Vulpescu, Paul Everac, Caragiale, Pirandello, Ionesco, etc.), mais aussi d'originales « lectures » de textes de ce genre, leur découvrant des valeurs nouvelles, insolites, conformément à des perspectives, des goûts, des points de vue originaux sur le théâtre. Autrement dit, l'efflorescence de styles des « écritures » des metteurs en scène roumains, dépassant même la diversification des formes de dramaturgie, répond au débat contemporain le plus aigu, celui qui a lieu autour de la définition de la spécificité de l'art théâtral, de la découverte de son esprit véritable.

La tendance à échapper à la tyrannie du texte écrit, tout comme l'attrait de l'efficacité contestataire de certaines formules de théâtre rituel, gestuel, influencé par le théâtre de l'Extrême Orient (Nô et Kathakali) marquent visiblement la jeune génération de metteurs en scène et acteurs. La reprise de l'aventure artaudienne par des artistes tels Peter Brook, Marowitz, Grotowski, Julian Beck, Judith Malina, etc., explicable 20 ans après la violence absolue d'un Auschwitz et d'un Hiroshima — événements qu'une partie de l'humanité semble avoir oubliés — constitue une preuve de la vitalité du théâtre. Le mirage de la découverte de son esprit continue à préoccuper les créateurs, tandis que l'intérêt du public pour certains spectacles novateurs présentés à de récents festivals internationaux prouve combien ouvert reste ce domaine d'investigation.

Dès 1963, après certaines recherches entreprises dans des spectacles-essais (nommés « Pantomime-Danse-Poésie »), tout comme dans la réalisation de la pièce *Woyzeck* de Georg Büchner, j'avais vérifié ma conviction que ce qui est essentiel pour le théâtre c'est le rapport acteur-spectateur, créé et soutenu par le premier, grâce à une expression dynamique évoluant dans un cadre sans cesse différent, selon les besoins du type de rapport exigé par chaque spectacle. L'éclatement de la boîte scénique italienne fait descendre le spectacle dans le voisinage du spectateur; celui-ci devient ainsi un témoin, un participant passif à la communion théâtrale. En ce qui concerne l'interprète, le traitement spécial imprimé à la préparation de certaines scènes de *Woyzeck* m'a permis de constater la force, la tension que peut atteindre le rapport acteur-spectateur, lorsque nous sondons les voies obscures de l'affectivité et des instincts de l'interprète (le sacrifice consenti et le surpassement de soi du héros atteignaient les dimensions du tragique, produisant une sorte de catharsis). La pièce *Woyzeck*, construite comme un scénario pour cinéma, d'une efficacité exceptionnelle, a reposé devant moi le problème du poids que les nouvelles voies du théâtre pourront encore laisser au texte écrit. Dans « Le Théâtre de la Cruauté » (Premier manifeste), Antonin Artaud avait exclu la pièce écrite, ne retenant que certains thèmes ou faits d'œuvres connues, autour desquels la représentation devait avoir lieu. Il ne préconisait pas la suppression de la parole articulée, mais il demandait de donner aux mots presque la même importance qu'ils ont dans un rêve. Les démarches les plus fascinantes du théâtre de la cruauté — *le Prince Constant* du Théâtre Laboratorium de Wroclaw, conduit par Grotowski et *The Brig* du Living Theater conduit par J. Malina et Julien Beck, toutes deux jouées à la saison 1966 du Théâtre des Nations de Paris — exigeaient un texte et une dramaturgie spéciale, soulignant par des modalités différentes, la saturation atteinte par l'emploi de la parole au théâtre dans le sens traditionnel. L'acteur faisant, conformément à la rigoureuse discipline du « théâtre pauvre » (Grotowski : *le Prince Constant*), un don total de soi-même, il ne parle plus — comme dans un déroulement réalisé en état de transe — il utilise seulement les intonnations, les associations de sons, la vibration de son appareil sonore, c'est-à-dire, tout ce qui tient de la musicalité du langage humain — et, celà, uniquement pour obtenir des effets incantatoires, rythmiques, etc. Appliquée à l'acteur par un entraînement psychique de longue durée, la méthode de Grotowski répondrait au besoin d'obtenir la participation aux vieux mythes et légendes sur lesquels est fondée notre civilisation, leur remise en cause, leur réintégration, ce qui est son sujet de prédilection. A la fin de l'impact produit par le spectacle, nous nous sommes pourtant demandé, si le théâtre — même conçu dans sa rigoureuse réflexion critique, en tant qu'instrument de l'homme pour une meilleure connaissance de soi-même et de ses rapports avec les autres — pourra se dispenser du formidable instrument qu'est la parole, du langage en tant que discours articulé. Et si, dans le rapport millénaire acteur-spectateur, la stratification, la rouille d'un certain mécanisme de l'utilisation de mots sur les schémas fixés par le texte dramatique représentaient justement la source de ce besoin de le faire éclater, de le réduire en poussière? A-t-on utilisé dans le rapport acteur-spectateur, toutes les vertus dramatiques de la parole?

C'est à cette fin, purement expérimentale, que j'ai essayé alors de démontrer par le moyen d'une autre forme de spectacle court, qui s'occupait des mythes du monde contemporain et que l'on a nommé « Collage 1 », aussi bien la valeur de la parole au théâtre — la force du verbe — que son efficacité dans *un autre type de rapport acteur-spectateur*.

L'essai — homologué en 1968 par le public et la presse bucarestoise et, en 1970, à Rome, par des spectateurs et spécialistes italiens — *exclut de la synthèse théâtrale la contribution de l'auteur dans son acception traditionnelle*. Au lieu d'une œuvre dramatique refermée sur elle-même, avec des personnages, une action, un conflit, écrite par un seul auteur, nous avons choisi « les paroles », en fait les idées, de

53 auteurs, extraites d'articles, essais, vers, reportages, interviews, déclarations, informations, etc., parus dans la presse de plusieurs pays européens. (Le nombre des auteurs varie. « Collage 1 » utilisait les textes de 71 auteurs. Dans « Collage 2 » nous avons remplacé la matière spécifiquement roumaine par des textes italiens intéressant les réalités de ce pays.) En utilisant le procédé du collage, nous avons restructuré cette matière en un texte nouveau. Le titre «Collage 1» se référait seulement à un premier «mouvement» des textes. Un deuxième mouvement, plus important, est la programmation des textes, en fonction de certains sujets unitaires. (Nous avons choisi pour thème « l'imagination, la fantaisie, la sensibilité humaine face à *l'homo mathematicus, cyberneticus* dans la course vers l'an 2000 ».) Au-delà de la valeur intrinsèque des textes et du timbre spécifique de chaque auteur, nous avons cherché à obtenir par l'alignement, la confrontation, la rupture, *une nouvelle dynamique de l'idée dramatique*, construisant sur le vif la complexité et la tension typique de notre époque.

« Collage 1 » et « Collage 2 » présentent aussi une autre différence par rapport au schéma traditionnel du théâtre : *l'absence de « l'espace » spécial de jeu*. Les acteurs évoluent parmi les fauteuils des spectateurs, placés selon un certain dessin, « rond » et « en croix », qui varie en fonction de la capacité des salles ou de l'espace libre dans lequel on joue. Voilà comment les chroniqueurs dramatiques ont reçu la chose : « Entre l'acteur et le public il n'y a que l'idée. Pas de scène, ni de décor, ni de costumes, pas de mise en scène des lumières et du son, rien des accessoires habituels du théâtre. Le spectacle est un flux continuel d'idées en contrepoint, extraites du fonds de la presse quotidienne, construisant avec la force nue du verbe un plaidoyer en faveur d'une civilisation plus humaine ». . . « . . .une forme de théâtre impressionniste, rapide, fulgurante et de la plus grande actualité » (« Lo Specchio » du 20 mars 1970), « une formule qui tient du débat public, et du Journal parlé, du Théâtre-enquête et du Théâtre-document. Quelqu'un a même dit Théâtre-transistor » . . . « Un Théâtre-vie qui veut détruire la scène pour créer un espace scénique plus ample et qui choisit l'une des formes spécifiques de l'art de notre époque : le montage » (« Il Drama » d'avril 1970, sous la signature de Marius Verdone).

La troisième différence par rapport au théâtre traditionnel consiste en ce que l'interprétation de « Collage » demande à l'acteur une formation spéciale, un « training » *psychique, vocal, plastique*, non pas pour qu'il perfectionne son métier d'acteur, mais, au contraire, pour qu'il apprenne à éliminer — par un processus, au début conscient, puis devenu reflexe — toutes les « clés » par lesquelles il a étudié et perfectionné les différents compartiments de ses moyens d'expression. Cet entraînement permettra à l'acteur de faire son chemin à rebours pour redevenir un « non-acteur », pour redevenir purement et simplement l'homme qu'il était. «Collage» est donc joué, non pas avec des non-professionnels véritables, mais avec des interprètes sachant comment procéder, par quel processus psycho-physique redevenir des non-professionnels, de façon à ce que le déroulement du spectacle soit pareil à un « happening », autrement dit, pour qu'il aie vraiment l'aspect d'une improvisation. Les exigences de ce «training» sont dictées par la structure même de «Collage». L'acteur-sujet n'« interprète » pas des textes d'un auteur et ne « joue » pas un personnage. Il se trouve dans trois hypostases : tantôt *il énonce* ses propres opinions (le sujet est donc l'auteur des paroles qui expriment sa propre idée), tantôt *il communique* les opinions d'autres auteurs ou personnes (le sujet n'est là que l'auteur des paroles, l'idée appartenant à un tiers), tantôt *il cite* le point de vue du tiers ou les données exactes du fait écrit (le sujet ne fait, dans ce cas, que transmettre les paroles, les idées, les données qui lui sont étrangères). Le conflit dramatique de «Collage» naîtra de la collision, du jeu infini de ce simple schéma interprétatif, conformément auquel les acteurs ont été entraînés en perpétuelle relation entre eux et, tous ensemble, avec le public. Les interprètes « lutteront » pour le triomphe de leurs propres points de vue, entraînant dans ce combat, qui se déroule dans toute la salle, la salle entière.

Ce spectacle « d'avant-garde spirituelle roumaine », comme il a été caractérisé par le critique italien Alberto Perrini, a provoqué des débats de « teatro-forum », à l'Université internationale d'études sociales « Pro Deo », débats ouverts par le président de l'université, Felix A. Morlion. La vivacité des interventions de spécialistes en futurologie (science bénéficiant d'une chaire spéciale, à la section « Opinion publique »), a démontré l'efficacité de cette modalité d'expression : . . . « La structure de « Collage 2 » est la structure même de la vie moderne. Seuls ceux qui vivent intensément cette réalité peuvent bien la comprendre ». . . « C'est une méthode valide, efficace du point de vue artistique, psychologique, moral. Un signal d'alarme pour l'homme enivré et drogué de la société moderne, pour un retour au bon sens ». . . « Collage 2 » est peut-être la préfiguration d'une nouvelle formule de participation de l'opinion publique aux problèmes de la société contemporaine. »

Les citations utilisées représentent quelques-unes seulement des nombreuses opinions exprimées par des spécialistes ou par le public qui a assisté aux spectacles. Je précise qu'il y a de nombreuses modalités d'aborder le «Collage». J'ai choisi, pour le moment, la plus « pauvre » : la force de la Parole, du Verbe. Devant la formidable explosion des nouvelles formes d'expression dramatique, nous ne pouvons affirmer — pour le moment — que ceci : La Parole n'est pas morte au théâtre. Elle n'a pas encore été suffisamment bien « articulée ».

Que sera le théâtre de demain ? Voilà une question à laquelle, « demain », d'autres et d'autres chercheurs ne cesseront de répondre.

GRANDEUR ET MISÈRE DE LA MUSIQUE DE SCÈNE

par **PASCAL BENTOÏU**

La musique n'a pas été une acquisition tardive du théâtre; dès le début celui-ci l'a englobée tout naturellement parmi ses composantes principales. L'évolution ultérieure (je me rapporte surtout à l'art européen) a assigné à la musique de scène un sort variable, tantôt lui accordant une place d'honneur, tantôt la négligeant ou allant même jusqu'à l'éliminer, — mais l'équilibre initial n'a jamais été retrouvé. Aux environs de 1600, les efforts naïfs des Italiens pour ressusciter la tragédie antique ont donné naissance à un art nouveau, l'opéra, où l'équilibre se trouvait à nouveau rompu, cette fois en faveur de la musique. Je ne me propose pas, dans cet article, de passer en revue ces différentes étapes, mais plutôt d'examiner la situation et les possibilités actuelles, me fondant sur une longue expérience du théâtre (environ 25 partitions composées pour la scène) au cours de laquelle, pendant huit spectacles différents, l'admirable collaboration avec le metteur en scène Vlad Mugur, — directeur actuel du Théâtre National de Cluj — a constitué la source de découvertes des plus précieuses. Au point de vue strictement professionnel, je dois ajouter qu'en plus d'une rapide expérimentation de nombreux éléments de morphologie, la musique de théâtre m'a permis d'acquérir un sens particulièrement précieux du temps scénique, qui m'a été plus tard d'une grande utilité pour la composition de quelques opéras.

Dans cette analyse, il me faut partir de la constatation que le véritable responsable du rôle et de l'importance de la musique dans un spectacle n'est pas, comme on pourrait le croire, le compositeur, mais finalement le metteur en scène, appelé à assembler les éléments les plus variés dans une vision unitaire. C'est lui, et lui seul, qui doit savoir non seulement interpréter un texte, établir la meilleure distribution, imposer une certaine exécution des décors et des costumes, travailler avec les acteurs et composer les effets de lumière, mais de plus, par une intuition spéciale, *entendre* le spectacle futur aussi bien que le *voir*. (En passant, je remarquerai que l'élément auditif ne concerne pas seulement la musique, il comprend aussi — et quelle n'est pas l'importance de ce facteur ! — l'harmonisation des voix et du texte, ainsi que des voix entre elles.)

Or, une chose est certaine: statistiquement, la sensibilité musicale différenciée, consciente et cultivée est beaucoup plus rare que celle pour les valeurs picturales ou que la faculté de vibrer aux idées. Tout le monde aime la musique (ou une certaine musique), bien peu la *connaissent*. Il en découle au théâtre la situation suivante: sachant — par tradition — que la musique est parfois nécessaire, le metteur en scène cherche à s'assurer le concours d'un musicien disposé à collaborer; le plus souvent, sans établir avec ce musicien un véritable contact d'idées, il lui laisse plus ou moins les mains libres, quitte à accepter ensuite ce que celui-ci peut, ou veut lui offrir. Je connais aussi le cas du metteur en scène qui *croit* avoir des idées, et réussit tout au plus à compliquer la tâche du musicien. Où ce metteur en scène maladroit placera-t-il la musique? Exception faite des moments exigés par l'auteur de la pièce (dont le choix n'est pas non plus toujours inspiré), ce sera à peu près partout où il lui semblera devoir combler un vide: une zone un peu plate dans le texte (ce que j'appellerais « une flaque lyrique »), un mouvement général insuffisamment étudié, un passage où l'acteur ne parvient pas à créer la tension dramatique, etc. En un mot, chaque fois que le risque d'une longueur guette le spectacle. Il arrive ainsi fréquemment que la musique de scène naisse non pas d'une nécessité intérieure (au texte ou à la vision du metteur en scène), mais de considérations absolument extérieures, non artistiques, disons le mot — même s'il est dur — opportunistes.

Quelle est, dans cette affaire, la position du musicien? Et d'abord, qui sont ceux qui s'embarquent dans cette galère? Car si le metteur en scène ne sait pas ce qu'il veut, le musicien le mieux intentionné ne pourra pas faire grand-chose. Parfois on fait appel à des noms connus; d'autres fois à des compositeurs qui ont obtenu quelques succès au théâtre, ou encore simplement aux compositeurs uniquement spécialisés dans la musique de scène (toujours disponibles). C'est surtout cette dernière catégorie, bien qu'elle comprenne souvent des auteurs habiles, possédant un certain sens du métier, qui est de loin la plus dangereuse, car elle fournit les partitions les plus fades et les plus conventionnelles, capables de compromettre l'idée même de la musique de scène. Ainsi dégradée, la conception du metteur en scène quant à la musique de son spectacle (si on peut encore parler d'une *conception*) glisse sur la dernière peau de banane rencontrée en chemin et tombe dans les bras de l'*illustration musicale*, ignoble montage de musiques étrangères au texte, prises un peu partout et prolongeant leur existence kaléidoscopique d'un spectacle à l'autre. Le préposé à « l'illustration » possède d'ordinaire un fonds limité d'effets (atmosphère attendrie, tendue, passionnelle, orage, terreur, mystère, grotesque, héroïsme, « entrée du marquis», etc.), qu'il applique sans scrupule aux textes les plus divers, avec le résultat qu'on peut imaginer (le théâtre radiophonique souffre de ce mal sous sa forme la plus aiguë). Etant donné que le metteur en scène maladroit précise d'habitude ses prétentions au tout dernier moment, lorsqu'il voit les trous à boucher, il exige que la musique soit prête le plus tôt possible (dans le jargon du métier, à la question « et pour quand vous faut-il cette musique »? on répond: « Pour avant-hier »).

Deux éléments interviendront encore dans ma critique, qui peut sembler virulente, mais qui n'est qu'à peine exagérée dans certains cas:

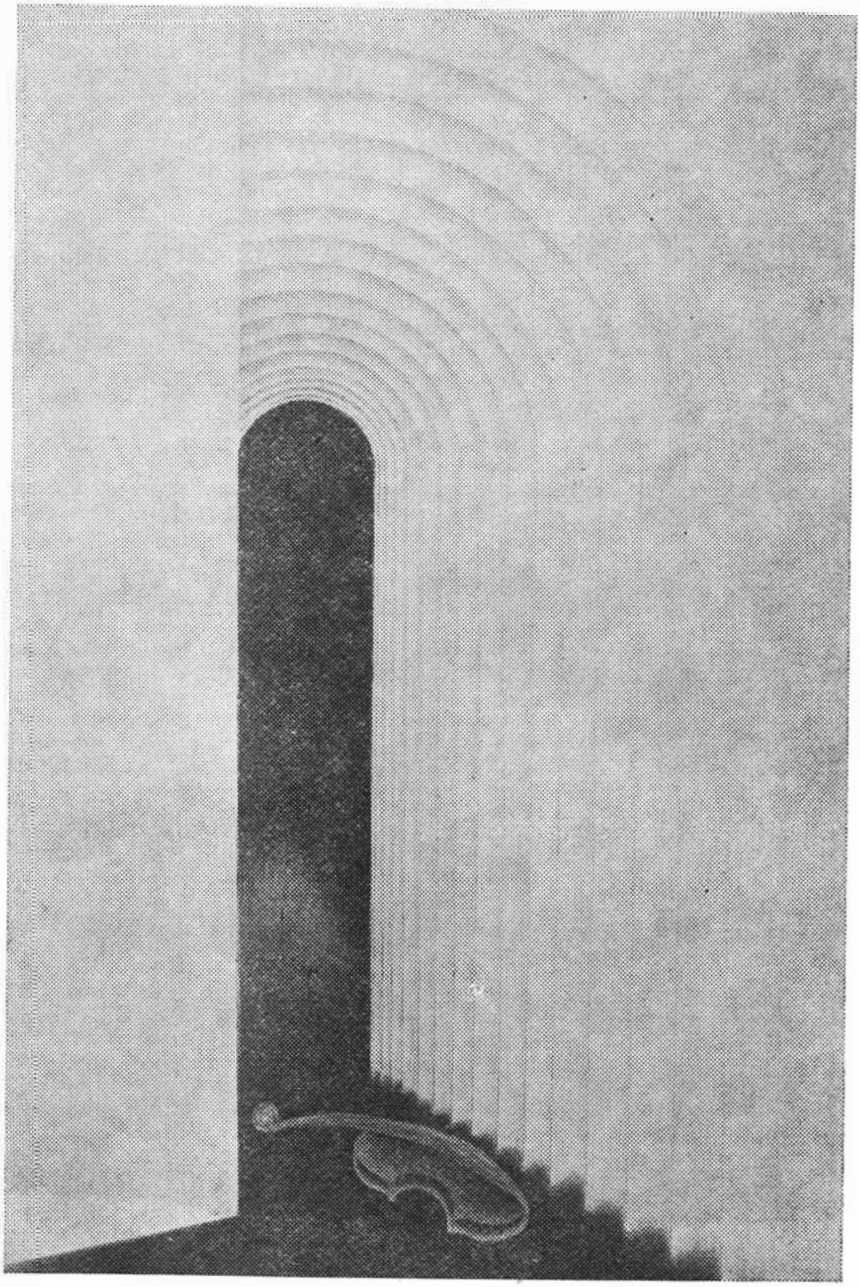
— L'idée même de la musique au théâtre a été visiblement contaminée par la musique de film (où se fait encore sentir la situation héritée du muet: musique envisagée comme un fonds sonore continu);

le spectateur a été accoutumé à un flux de sonorités discrètes et anonymes, perçu le plus souvent comme une absence au moment où il cesse.

— La place précaire assignée à la musique dans le budget du spectacle (je ne parle pas des conditions auxquelles le musicien cède sa production, mais des sommes que l'administration d'un théâtre est disposée à allouer pour l'exécution ou l'enregistrement de la musique, sans parler de la sonorisation, trop souvent laissée au hasard, insuffisante — laide en un mot).

j'ai appuyé à fond la pédale critique afin de présenter des aspects négatifs généralisés un peu partout dans le monde; pour être juste, je dois dire qu'il arrive de trouver réunies les conditions nécessaires à la réalisation d'une véritable musique de scène, appropriée au spectacle et contribuant donc de façon efficace à sa valeur artistique. Quels sont les éléments qui rendent ce miracle possible et comment éviter la plupart des erreurs signalées?

a) Ce qui est de loin le plus important, c'est que le metteur en scène applique à l'élément musical une pensée affranchie de toute convention. Le metteur en scène a le devoir de faire un effort absolument substantiel pour savoir, dès le début, si la musique est vraiment nécessaire à son spectacle, quand et où elle doit intervenir, et aussi quelle est la sphère d'intonations appropriée à la pièce qu'il va monter



EUGEN CRĂCIUN: Dynamique musicale (dessin)

(musique classique, sérielle, concrète, jazz, musique légère, parodie, etc.). Parfois la meilleure solution est d'utiliser un très petit nombre d'éléments. Dans son « Emperor Jones », O'Neill a fait preuve d'une intuition remarquable en imaginant un tam-tam continu qui s'incorpore parfaitement à la conception de la pièce et rattache l'élément sonore à la substance dramatique. C'est là un cas de réduction à un élément unique, éventuellement même à une seule formule rythmique obsédante, mais particulièrement efficace. D'autres fois, la conception de la musique, organique au même degré, peut être parfaitement baroque, ou tout simplement complémentaire. De toutes façons la musique doit jaillir du *texte*, ou tout au moins d'une idée très nette de la mise en scène de ce texte (et il faut souligner une fois de plus que le metteur en scène répond seul de la quantité et de l'emplacement, dans le spectacle, de l'élément musical).

b) A supposer que ce premier facteur existe (netteté des idées du metteur en scène, ou de l'auteur qui à ce moment-là se comporte comme tel), le problème se pose ensuite de la collaboration avec le musicien. Ici, pas de doute possible : un homme ayant de la personnalité fournira un travail intéressant (il est même utile qu'il soit associé à l'effort de conception initial), tandis qu'un simple artisan produira le plus souvent une partition conventionnelle. Le metteur en scène évitera de distribuer dans un rôle tant soit peu important un acteur médiocre, qui récitera platement le texte; il doit savoir que, de même, confier la colonne musicale à un esprit manquant de fantaisie ne peut mener à rien de bon. Mais tout musicien de valeur ne possède pas nécessairement le sens du théâtre. Et une chose encore : s'il ne s'établit pas, entre le metteur en scène et le compositeur, un rapport d'estime et de confiance absolue, où la communication des idées soit parfaitement naturelle, il y a peu de chances que tous deux, même doués, poursuivent un seul et même but. Il faut en quelque sorte que leur lecture de la pièce soit la même pour que leurs efforts soient convergents. Les discussions préalables sont à cet égard aussi importantes que le plan d'un architecte pour la construction d'une maison.

c) Après avoir conclu avec le metteur en scène un accord de principe, le compositeur doit jouir d'un degré prononcé d'autonomie en ce qui concerne la facture et le tonus de la musique. On ne lui demandera pas de mimer des attitudes, mais d'écrire *sa* musique au service du spectacle, ce qui est différent. En fait sa liberté est grande, même dans les limites d'une conception précise de la mise en scène, mais je reviendrai sur ce point.

d) Dès lors que l'usage du magnétophone, ce mal nécessaire, a été accepté, il est bon d'en exploiter toutes les ressources et non de nous contenter de n'importe quel bourdonnement. Ici une remarque : le meilleur appareil ne peut que lire ce qui se trouve sur la bande (il s'agit donc de la qualité de l'exécution et de l'enregistrement, si souvent négligée), mais il doit restituer *tout* ce qui s'y trouve. Les conditions de sonorisation de la salle sont donc très importantes, ainsi que l'emploi d'un bon amplificateur et de haut-parleurs bien emplacés, suffisamment puissants pour couvrir un vaste espace.

e) Un des paramètres de la musique prend au théâtre une importance absolument hors pair : c'est l'intensité (le volume sonore). Il existe une intensité optima, une seule, capable de former un tout avec les éléments visuels et les voix des acteurs. Il faut souvent des efforts et un certain entraînement pour l'obtenir (parfois elle doit varier sur le parcours d'un même fragment musical); de toute façon, le technicien chargé de la manipulation des appareils doit posséder le sens de la scène, et entendre le spectacle — en imagination — comme s'il était placé dans la salle, et non dans un de ces recoins ingrats qui lui sont d'habitude impartis.

★

Ce que je viens d'exposer trace uniquement le cadre d'une action — on l'a vu — assez compliquée, sans laquelle les chances de réussite seraient sérieusement compromises. Mais l'essentiel reste encore à dire : il s'agit des conditions dans lesquelles on peut réaliser une bonne musique de scène. Il ne sera peut-être pas inutile de rappeler quelques principes, déduits pour la plupart de la longue pratique évoquée tout à l'heure :

a) Un premier détail — de toute banalité — est celui de la *durée* des fragments musicaux. Il arrive trop souvent que les metteurs en scène sollicitent l'intervention de la musique pour à peine quelques secondes ! Ils souhaitent un choc, mais qui ne doit pas durer trop longtemps, car ils s'en trouveraient désorientés. Or la logique élémentaire de la musique exige — pour être ressentie comme telle — une durée objective d'au moins 30 à 40 secondes. C'est le minimum; en principe, il est bon que la musique de scène soit faite de fragments plus longs (quelques minutes chacun). A cette condition seulement, le compositeur pourra atteindre son « rendement » naturel. Les durées très courtes (quelques secondes) doivent être réservées, avec économie, à d'éventuelles reprises de thèmes obsédants, à des chocs extrêment intenses, etc.

b) Ceci posé, il devient possible au musicien d'écrire sa partition de façon à dessiner une logique strictement musicale du spectacle entier. Le niveau idéal — difficile à atteindre — est celui où la composition musicale résume en quelque sorte le spectacle sur son propre plan et peut, à la rigueur, subsister de façon indépendante. Si la musique est invitée au festin, mieux vaut respecter sa dignité que lui attribuer la besogne la plus humble et la plus ingrate. L'époque romantique, qui permit à un Beethoven ou un Mendelssohn-Bartholdy de composer leurs célèbres partitions pour « Egmont » ou « Le Songe d'une nuit d'été » semble avoir pressenti, mieux que nous autres modernes, le pouvoir que la musique peut acquérir dans le spectacle (il faut toutefois rappeler qu'aujourd'hui la mise en scène joue un tout autre rôle : son importance a immensément grandi).

c) Le compositeur doit choisir avec le plus grand soin le *corps sonore* où il coulera sa pensée. Au temps où les théâtres disposaient chacun d'une petite formation musicale, il était naturel d'écrire *pour* cette for-

mationalà. D'autres possibilités s'offrent aujourd'hui (l'enregistrement sur bande magnétique peut être fait dans des studios spécialisés ou même à tout autre endroit). De toute façon, l'impression d'unité du spectacle doit ressortir aussi de la couleur musicale imaginée par le compositeur. Si cette couleur est originale, éloignée des conventions, le rôle de la musique en sera d'autant mieux défini. Le choix de cette couleur ne doit pourtant pas être arbitraire; il faut qu'il soit approprié à la pièce, qu'il semble dériver tout naturellement de sa substance, de son historicité et de la vision concrète du spectacle.

d) Une grande attention doit être accordée aux interférences sonores. On n'écrira pas de la même façon un fragment musical soulignant l'évolution des acteurs et un autre, destiné à servir de support sonore à un texte parlé. Le compositeur doit savoir avec précision quelles sont les zones du spectre sonore où il peut s'insérer et surtout quelle est la quantité d'information supportée par le moment en question. Un laborieux développement contrapuntique serait parfaitement déplacé au moment où l'attention est retenue avant tout par le sens du texte. D'autres fois pourtant, la musique peut être chargée de créer une tension dont elle portera la responsabilité entière. En ce cas le compositeur devra déployer tous les moyens adéquats.

e) J'évoquais plus haut la nécessité d'un accord de principe entre le metteur en scène et le compositeur, en ce qui concerne le style musical. Evidemment le compositeur écrit *sa* musique, mais il le fait au service d'un texte et d'un spectacle d'une facture déterminée. Sa personnalité doit s'accorder d'une part à celle du metteur en scène et du décorateur, de l'autre à l'historicité de la pièce. Il doit absolument posséder une certaine malléabilité (d'un spectacle à l'autre aussi bien qu'au cours d'un même spectacle), faute de quoi il risque de fournir un effort divergent et par conséquent en grande partie inutile, peut-être même nocif. Certes on ne peut prescrire des recettes, mais pas non plus éluder le souci de réaliser *un certain* rythme du spectacle, *une certaine* sphère d'intonations déterminées. Il ne s'agit pas de créer un lien stylistique facile (Eschyle peut supporter la musique électronique ou Lesage l'orchestre de Duke Ellington !), mais de la clarté des intentions. Le compositeur ne devra se contenter ni d'allusions historiques conventionnelles, ni d'un flux de musicalité peut-être personnel, mais anonyme par rapport au spectacle. Répétons-le, il doit établir une moyenne idéale entre la substance de la pièce, sa propre sensibilité et la conception de la mise en scène. En procédant ainsi, il ne risque pas de rabaisser sa personnalité : il *collaborera*, dans le meilleur sens du terme. Et sur le plan strictement musical, il en retirera souvent un gain inespéré.

f) Il arrive qu'on puisse concevoir la musique comme un moyen de délimiter les grandes sections du drame. Elle aura dans ce cas la fonction d'un cadre. Mais le plus souvent, son rôle est d'accroître la tension dramatique de l'action, ou, plus rarement, de créer comme une oasis lyrique. Je voudrais insister surtout sur sa qualité dramatique. Pour chaque fragment, deux moments sont particulièrement ardus à réaliser : celui où la musique commence (le spectateur doit être convaincu que cela doit être ainsi, qu'il n'y a dans cette intervention absolumnt rien d'arbitraire) et celui où elle s'achève (il reste toujours un vide, une absence dont le metteur en scène a intérêt à se préoccuper; c'est pourquoi il nous est plus facile d'admettre l'arrêt de la musique si cette fin est ressentie comme nécessaire sur le propre plan de la logique musicale). Mais entre ces deux moments, il est indispensable de créer une tension dramatique. Si le spectateur, à la fin d'un fragment musical, n'a pas été transformé, conditionné à recevoir autrement l'évolution ultérieure des événements sur la scène, la musique aura été superflue; elle s'en trouvera réduite aux dimensions d'un élément décoratif banal, sans fonction dramatique exacte.

g) La notion même de musique de scène a beaucoup évolué ces derniers temps. Nous sommes loin de l'époque où cette simple expression évoquait déjà pour l'ouïe un son de flûte baigné dans de suaves harmonies de harpe. Je ne peux faire ici aucune suggestion concernant la technique et le style. Tout est permis, mais tout n'est pas également indiqué dans tel cas précis. Je désire simplement accentuer le fait qu'un principe d'économie doit être présent à l'esprit du compositeur chaque fois qu'il recourt à des effets spéciaux, surtout tels que ceux de la musique concrète. Ces effets ont certes un pouvoir de choc réel, mais ils sont insuffisamment différenciés. Un même objet sonore *peut* servir à souligner un moment d'intensité tragique aussi bien qu'une apparition grotesque de marionnettes. Et s'il me fallait prendre malgré tout la liberté de faire une recommandation, ce serait la suivante : *le musicien a tout intérêt à éviter la voie du moindre effort*. Les effets sonores sont toujours à sa disposition; une caractérisation mélodique (ou harmonique) doit être recherchée avec persévérance. Mais le résultat n'est pas le même. Pour l'originalité et la force de suggestion de la musique de scène, et partant pour sa fonctionnalité, la quantité d'invention renfermée dans la partition n'est nullement indifférente.

Tout cela aura fait ressortir — je l'espère — la condition particulière de la musique de scène, trop souvent méconnue ou ignorée, ce qui mène à l'exploitation malhabile ou insuffisante des ressources purement musicales. Ce qui a été dit peut s'appliquer à n'importe quel genre de théâtre (pièces courtes ou longues, tragiques ou comiques, anciennes ou modernes) et représente plutôt une détermination de l'état d'esprit dans lequel le problème devrait être abordé.

Grandeur et misère de la musique de scène prennent l'une et l'autre leur source dans sa situation dépendante à l'égard du texte aussi bien que du spectacle — situation très souvent mal comprise soit par le metteur en scène, soit par le musicien. Le rêve toujours repris — sous tant de noms et de formes — de réunir tous les arts en un spectacle total ne prouve sa fertilité que dans la mesure où chaque art fournit effectivement ce qu'il a de plus précieux. De là, la nécessité pour le magicien moderne qui a nom metteur en scène d'utiliser avec une virtuosité égale *tous* les registres dont il dispose. Parmi ceux-ci, dans le théâtre contemporain, la musique est l'un des plus riches et en même temps des moins exploités.

LE THÉÂTRE ROUMAIN DANS LE MONDE

par **MARGARETA BĂRBUȚĂ**

Lorsqu'en 1891 le grand acteur roumain Grigore Manolescu entreprit, avec la troupe du Théâtre National composée d'acteurs fameux, comme Aristizza Romanescu, Ion Petrescu, Ion Brezeanu, Petre Sturdza et bien d'autres, sa tournée téméraire dans la capitale de l'Autriche, un tel geste était lourd de significations. Tout d'abord, c'était la première tournée faite par une grande troupe roumaine au-delà des frontières du pays, dans un centre culturel bénéficiant d'une riche tradition et d'un éclat unanimement reconnu. C'était, en outre, la première manifestation importante, à l'étranger, des valeurs de l'art dramatique roumain, en plein épanouissement, trois quarts de siècle après la représentation du premier spectacle de théâtre cultivé en langue roumaine. C'était, surtout, l'expression du désir ardent des artistes roumains de faire connaître leur art à certains milieux de connaisseurs et à un public habitué aux prestigieuses manifestations de troupes ayant une notoriété européenne; les acteurs roumains avaient là l'occasion d'éprouver leurs forces et d'engager le dialogue, d'égal à égal, avec le mouvement théâtral de l'époque. Une place d'honneur dans le répertoire de la tournée revenait entre autres à des pièces comme *Hamlet*, *Roméo et Juliette*, la dramaturgie roumaine étant, de son côté, représentée par quelques fragments du drame en vers *la Fontaine de Blandousie* de Vasile Alecsandri.

Le désir de confronter leurs réussites et de vérifier leur valeur créatrice dans une ambiance culturelle des plus larges est resté, depuis, l'une des composantes du talent des acteurs roumains, ouverts aux échanges de valeurs spirituelles, réceptifs aux nouvelles tendances et portant avec dignité les couleurs nationales sur des scènes étrangères. Toute une pléiade d'acteurs roumains a brillé, par son talent, sur les scènes d'autres pays — Agatha Bărsescu au Burgtheater de Vienne, Edouard de Max, Maria Ventura et Yonnel à la Comédie Française, Elvira Popescu, éternel point d'attraction sur les scènes parisiennes, pour ne citer que les plus connus, à une époque où la reprise de l'audacieuse action de Grigore Manolescu n'aurait peut-être été qu'une simple aventure. Il a fallu 65 ans pour qu'il soit possible de reprendre l'entreprise. En 1956, à l'occasion de la tournée du Théâtre National de Bucarest à Paris, au Festival International de Théâtre, devenu par la suite le Théâtre des Nations, s'ouvrait un nouveau chapitre du dialogue du théâtre roumain avec le monde. Cette fois, le répertoire de la tournée comprenait deux œuvres roumaines : la comédie de Ion Luca Caragiale *Une lettre perdue* et la dernière comédie du dramaturge trop tôt disparu, Mihaïl Sebastian, *Dernière heure*. Subventionnée par l'Etat, la tournée s'est effectuée dans des conditions de confort et d'aisance qui n'avaient plus rien de commun avec le désastre financier de la tournée historique de Grigore Manolescu. La presse française a été unanime à adresser ses éloges à l'art des acteurs roumains, à leur tempérament et à leur talent natif, au rythme et au tonus élevé de l'interprétation. Ce fut ensuite Venise, où, en 1957, pour le bicentenaire de Goldoni, *les Rustres*, dans l'interprétation de la même troupe du Théâtre National de Bucarest, obtint les suffrages de la presse et du public, ce spectacle étant considéré comme l'un de ceux qui ont le mieux rendu l'esprit goldonien. Un an plus tard, à Moscou et à Leningrad, la troupe du Théâtre National de Bucarest se faisait applaudir pour son interprétation du *Reviseur* de Gogol, et de plusieures pièces roumaines, comme *les Années sombres* d'Aurel Baranga et Nicolae Moraru.

Depuis, ce dialogue s'est enrichi, s'est multiplié, devenant une permanence du théâtre roumain sous ses aspects les plus variés : tournées des troupes roumaines à l'étranger, participations aux festivals internationaux, contribution des acteurs roumains à l'organisation de spectacles sur des scènes étrangères, tournées de troupes étrangères en Roumanie, participation de délégués roumains à des Congrès et autres réunions internationales, présence de la Roumanie au sein de différentes organisations internationales de théâtre, organisation en Roumanie de réunions internationales d'hommes de théâtre, représentation de pièces roumaines sur les scènes d'autres pays et, bien entendu, représentation de nombreuses œuvres de la dramaturgie universelle sur les scènes roumaines.

On pourrait même dire que ce second aspect est, en fait, la première et la plus constante des formes du dialogue du théâtre roumain avec le monde. Dès ses débuts, durant les premières décennies du siècle passé, le théâtre roumain s'est assimilé les valeurs authentiques du théâtre universel, le présentant à son public dans des interprétations souvent brillantes et originales. Euripide, Shakespeare, Molière, Voltaire, Alfieri ont été les premiers dramaturges joués dans des versions roumaines. Aujourd'hui, les 40 théâtres d'art dramatique du pays (sans parler des troupes d'amateurs) — dont six en hongrois, deux en allemand et un en yddish — jouent, en plus de la dramaturgie nationale classique et contemporaine, tout ce qui a été réalisé de plus remarquable dans le domaine du théâtre mondial tout au long des siècles, de Sophocle et Aristophane à Albee, Beckett et Ionesco, de Shakespeare à Gogol et Gorki, de Molière à Ibsen et Maïakovski, de Tchekhov à Dürrenmatt.

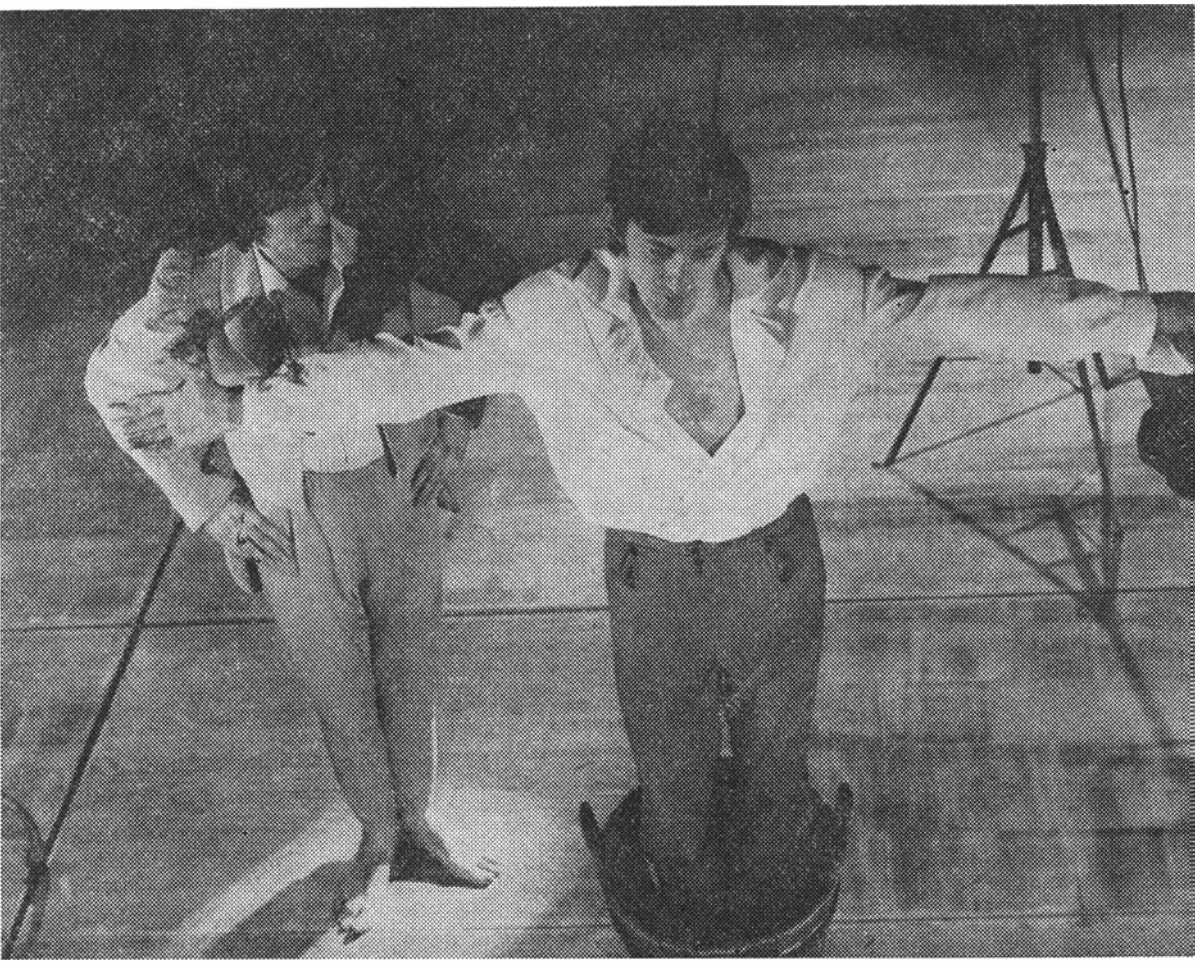
L'assimilation et la valorisation de l'expérience acquise par l'art théâtral universel se manifestent d'une part dans le processus d'interprétation scénique du répertoire mondial et, d'autre part, à l'occasion des nombreuses tournées faites par les troupes étrangères qui visitent chaque année la Roumanie. Le public roumain, et plus encore les hommes de théâtre, ont été vivement impressionnés par des troupes de valeur, telles que la Royal Shakespeare Company, la Comédie Française, le Théâtre Académique d'Art de Moscou, le Berliner Ensemble, le Théâtre de la Cité de Villeurbane, le Piccolo Teatro de Milan, le Théâtre

National Populaire de Paris, le Théâtre National de Prague et bien d'autres, chaque tournée étrangère donnant l'occasion d'établir des comparaisons, constituant un point d'interrogation et en même temps une réponse quant aux voies du théâtre contemporain, aux moyens d'expression scénique, aux rapports entre le théâtre d'aujourd'hui et son public. Or, si certaines troupes ont fait des prosélytes, comme par exemple le Théâtre de Roger Planchon, qui a éveillé le goût du public pour la parodie, avec ses *Mousquetaires*, d'autres ont provoqué des réactions contradictoires, la plupart de celles-ci étant une source de méditation créatrice. Le contact avec le théâtre de l'étranger, commencé par les tournées des troupes étrangères, a été continué par les voyages d'étude et de documentation que les hommes de théâtre roumains ont entrepris dans un grand nombre de pays du monde. Leur expérience s'est ainsi enrichie des plus récentes conceptions d'un Grotowski, d'un Living Theatre, etc.

Héritier d'une solide école d'art dramatique, d'une excellente formation des acteurs, possesseur d'une abondance de talents, reconnue non sans surprise par les visiteurs étrangers, le théâtre roumain contemporain conquiert aujourd'hui une place de plus en plus stable dans le circuit des valeurs culturelles du monde. En ce sens, on peut invoquer le témoignage des nombreux articles parus dans les publications étrangères, qui signalent tous la vitalité du mouvement théâtral de Roumanie, l'originalité de la mise en scène roumaine dans des œuvres dramatiques ayant une circulation universelle, la diversité des personnalités créatrices. Dans la revue américaine « The Drame Review », dans le londonien « Time », dans « Theater Heute » de la République Fédérale d'Allemagne, dans « Teatr » paraissant en Union Soviétique, dans le journal belge « Le Soir » ainsi que dans de nombreux journaux et publications de l'étranger, le théâtre roumain est présenté par des critiques connus, tels que Henry Popkin, Ossia Trilling, Boris Rostotzki, Georges Sion, Paul-Louis Mignon, Georges Schlocker, comme un théâtre en pleine ascension.

Il n'est cependant pas douteux que le contact direct avec l'opinion publique étrangère est toujours révélateur quant à la capacité d'un théâtre d'engager le dialogue avec le monde. Au cours des dernières années, ce genre de contacts a pris une ampleur toujours croissante. De plus en plus souvent, les théâtres roumains franchissent les frontières, soit pour entreprendre des tournées dans d'autres pays, soit pour

Ion Caramitru (Léonce) et Virgil Ogăşanu (Valério) dans *Léonce et Léna* de Büchner au Théâtre Bulandra



participer à des festivals internationaux, à des confrontations professionnelles de grand prestige. On connaît, bien sûr, l'écho suscité par la présence du Théâtre comique de Bucarest au Théâtre des Nations de Paris, où il a présenté un répertoire comprenant *les Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, *l'Ombre* d'Evguéni Schwartz et *Troïlus et Cressida* de Shakespeare. Ce spectacle de *Troïlus et Cressida*, figurant dans un programme avec *la Tête de Canard* du dramaturge roumain George Ciprian, avec une mise en scène de l'inventif David Esrig, ont été présentées au Théâtre de Comédie de la Biennale de Venise. Un an plus tard, au festival international du théâtre expérimental, BITEF, de Belgrade, *Troïlus et Cressida* figurait une fois encore au programme. La carrière internationale du Théâtre comique s'est poursuivie par des tournées entreprises en Finlande, en U.R.S.S., en Pologne, en République Démocratique Allemande, en Israël, le répertoire étant chaque fois diversifié et comprenant des pièces roumaines comme *l'Opinion publique* d'Aurel Baranga, ou *le Chef du secteur des âmes* d'Alexandru Mirodan, à côté d'œuvres appartenant à la dramaturgie universelle. On a maintes fois signalé la riche palette de l'interprétation des acteurs, en insistant sur l'originalité de l'art de Radu Beligan, tout comme sur la mise en scène novatrice de David Esrig ou de Lucian Giurchescu.

Un théâtre qui s'est acquis un solide prestige dans le cadre des confrontations internationales est celui qui porte le nom de la grande actrice Lucia Sturdza Bulandra. Dirigé maintenant par Liviu Ciulei, personnalité artistique véritablement protéique, — il est acteur de théâtre et de cinéma, metteur en scène de théâtre et de cinéma, architecte et peintre de décors — le Théâtre Bulandra déploie, à Bucarest, sa riche activité sur deux scènes, avec un répertoire divers, marquant une prédilection pour des œuvres monumentales, d'un large souffle social *(l'Opéra de quat'sous* de Brecht, *Macbeth*, *la Mort de Danton* de Büchner), sans toutefois négliger la dimension comique *(Scènes de Carnaval* de Caragiale) ni l'analyse psychologique. Ce théâtre est à présent connu dans plusieurs pays d'Europe. Ses dernières tournées, entreprises notamment en 1970, en Italie et en République Fédérale d'Allemagne, lui ont valu les appréciations les plus chaleureuses dans la presse théâtrale des deux pays. En Italie, ce théâtre a présenté deux spectacles à la Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, de Florence : *le Neveu de Rameau*, d'après Diderot, dans la mise en scène de David Esrig, et *Léonce et Léna* de Büchner, dans la mise en scène de Liviu Ciulei. Dans la République Fédérale d'Allemagne, après avoir participé aux Journées de la culture roumaine, à Regensburg, présentant *Léonce et Léna*, ainsi qu'un spectacle composé d'une série de pochades de Teodor Mazilu, sous le titre de *Tendresse et objection*, il a entrepris une tournée de plus longue durée dans quelques villes, avec *Léonce et Léna*, tournée qui s'est terminée à Essen, dans le cadre du colloque international organisé sous l'égide de l'Institut International de Théâtre, sur ce thème : « Le metteur en scène et le théâtre contemporain ». Un an auparavant, ce même théâtre avait a été vivement applaudi au Théâtre des Nations de Paris avec *Scènes de Carnaval* de I. L. Caragiale, mis en scène avec un réalisme implacable et un humour savoureux par Lucian Pintilie.

Un fait qui mérite d'être signalé, dans le développement des échanges de valeurs du théâtre roumain avec le théâtre étranger, c'est que de tels échanges ne sont pas effectués par les seuls théâtres de Bucarest, mais aussi par ceux de province, ce qui confirme les résultats d'une politique culturelle de large diffusion. Ainsi, le Théâtre National de Cluj s'est rendu, en 1970, pour la troisième fois en Italie. En commençant par une participation au Festival international des pièces en un acte d'Arezzo, où il a présenté deux pièces roumaines, *le Rêve* de D. R. Popescu et *la Robe* de Romulus Vulpescu, puis, en continuant l'année suivante par deux grands spectacles : *Iphigénie en Aulide* d'Euripide et *Caligula* de Camus, présentés à Prato et à Florence, ce théâtre a été invité, en 1970 également, à effectuer une tournée plus longue, à Prato, Milan, Rome et Gênes, avec le spectacle *le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, dans la conception originale du metteur en scène Vlad Mugur.

D'autres théâtres de province ont remporté eux aussi des succès par-delà les frontières. Le Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamţ, par exemple, s'est assuré les lauriers du festival international du Théâtre pour enfants, à Nuremberg et à Munich, en présentant le spectacle *Dehors rien que son image, au dedans la bête en cage*, par Alecu Popovici (titre allemand : *Der allergrösste und allerstärkste*). Ce même théâtre, après le succès remporté en République Fédérale d'Allemagne, a été invité et a participé effectivement à la Biennale de Venise, où il a présenté le même spectacle, auquel s'ajoutait une version roumaine du *Magicien d'Oz* de Frank Baum. D'ailleurs le théâtre roumain pour enfants est très recherché à l'étranger. Après celui de Piatra Neamţ, c'est le théâtre pour enfants « Ion Creangă » de Bucarest qui a passé la frontière, d'abord pour présenter en Bulgarie une pièce d'après les aventures du héros populaire *Păcală*, puis en Yougoslavie, et de là en Italie, où *le Cochet désobéissant* de Ion Lucian a recueilli de vifs applaudissements des petits et des grands, et enfin en République Démocratique Allemande, où il est arrivé l'automne dernier.

Il serait certes fastidieux d'énumérer ici toutes les tournées faites par les théâtres roumains à l'étranger. Il nous suffira de dire que 1970 a été l'année la plus riche, jusqu'à présent, en tournées théâtrales, qu'à Bucarest il ne se trouve plus un seul théâtre qui n'ait passé la frontière (le Théâtre « C. I. Nottara », après une première expérience couronnée de succès, à Nancy et à Paris, en 1969, avec *Visions flamandes* de Michel de Ghelderode, a effectué un voyage des plus fructueux en Yougoslavie, avec un large répertoire où, à côté de Ghelderode, figuraient le Roumain Horia Lovinescu, avec le drame *Petru Rareş*, et Dostoïevski avec *Crime et châtiment;* le Théâtre de Giuleşti, de son côté, est parti pour le Danemark), et que parmi les théâtres de province il en est toujours plus qui osent affronter un public étranger. Un moyen qui s'avère efficace dans l'échange des valeurs sur le plan théâtral est celui des échanges bilatéraux, directs, entre les théâtres. De tels échanges et relations amicales ont été organisés par le Théâtre National de Jassy avec le Deutscher Theater de Weimar, les théâtres d'Arad, Oradea, Timişoara, Baïa Mare, avec des théâtres de Hongrie et de Yougoslavie.

Parallèlement aux tournées de spectacles, le théâtre roumain envoie aussi, dans différents pays du monde, des émissaires individuels, en vue de collaborer avec les troupes étrangères, l'échange de valeurs prenant ainsi, en outre, un caractère pratique, créateur. Après les premiers spectacles mis en scène à l'étranger par le doyen d'âge de la mise en scène roumaine, Sică Alexandrescu, qui a notamment fait connaître par-delà les frontières l'œuvre du classique roumain I.L. Caragiale, par les spectacles réalisés en Finlande, en Hollande, en Pologne, le metteur en scène roumain ayant le plus riche palmarès sur les scènes d'autres pays est, présentement, Liviu Ciulei. Invité en République Fédérale d'Allemagne, ainsi qu'à Berlin-ouest, il a mis en scène *Comme il vous plaira* de Shakespeare, *la Mort de Danton* de Büchner, *la Mouette* de Tchekhov et, plus récemment, *Volpone* de Ben Jonson. David Esrig a monté des pièces sur différentes scènes de la République Fédérale d'Allemagne *(l'Ombre* de Schwartz) et d'Israël *(Une lettre perdue* de Caragiale), Lucian Giurchescu, Ion Cojar, Dinu Cernescu, Sorana Coroamă collaborent également avec diverses troupes étrangères, aux côtés des peintres scénographes I. Popescu-Udrişte, Florica Mălureanu, Dan Nemţeanu, etc.

Si l'art scénique roumain a conquis une certaine notoriété dans le circuit des valeurs du théâtre mondial contemporain, la dramaturgie roumaine se trouve encore, dans cette direction, sur les tout premiers échelons. Ce fait ne doit pas surprendre, si l'on pense à l'universalité des moyens d'expression scénique, au langage de l'art du spectacle d'une part et, d'autre part, aux barrières que la langue peut dresser sur le chemin des œuvres dramatiques, de même qu'à certaines particularités sociales, historiques, de l'existence d'une dramaturgie. Pourtant, en dépit de ces obstacles, la dramaturgie roumaine commence à acquérir quelque audience et l'intérêt que l'opinion publique internationale manifeste à son égard est de plus en plus grand. Bien entendu, le dramaturge roumain le plus connu est le classique I.L. Caragiale, qui a été joué dans un grand nombre de pays, de la France au Japon, de l'U.R.S.S. à Cuba. Parmi les auteurs contemporains, Ecaterina Oproïu a fait une carrière internationale remarquable avec sa comédie *Je ne suis pas la Tour Eiffel*, jouée en République Fédérale d'Allemagne, en Belgique, en Autriche, en Bulgarie, en République Démocratique Allemande, aux Etats-Unis et dans de nombreux autres pays. Horia Lovinescu est connu en République Démocratique Allemande par quelques-unes de ses pièces, dont *Fièvres;* en U.R.S.S., aux Etats-Unis et dans d'autres pays par *la Citadelle démolie;* en Yougoslavie et en Hongrie par *la Mort d'un artiste*. Les comédies d'Aurel Baranga, *le Mouton enragé*, *l'Opinion publique*, *Sois sage Cristofor* ont été jouées en Bulgarie, en Pologne, en République Démocratique Allemande, en Hongrie. Poète de talent qui a récemment fait ses débuts dans le domaine de la dramaturgie, Marin Sorescu a suscité un vif intérêt par sa première pièce, *Jonas*, qui a été publiée dans plusieurs pays (entre autres en Pologne et en Italie), et jouée à Paris, dans la mise en scène de Radu Penciulescu, au théâtre expérimental *Le Lucernaire*. Il existe encore, bien sûr, d'autres pièces roumaines jouées ou publiées à l'étranger. Une activité plus méthodique et persévérante de traduction dans des langues à circulation plus large et à plus grande diffusion contribuera à une meilleure connaissance de la dramaturgie roumaine, qui, par ses œuvres les plus réussies, peut rivaliser avec les œuvres d'autres dramaturgies contemporaines. Seules les barrières de la langue et les conditions socio-historiques particulières à une époque révolue ont empêché, par exemple, la connaissance et la diffusion de l'œuvre dramatique de l'un des plus intéressants dramaturges roumains, Camil Petrescu, mort en 1957, dont la principale activité créatrice s'est déroulée pendant l'entre-deux-guerres.

Le dialogue du théâtre roumain contemporain avec le monde s'engage souvent directement, par un échange fructueux d'opinions et d'expériences, dans le cadre des réunions et des congrès internationaux. La Roumanie est membre de l'Institut International de Théâtre, Radu Beligan étant actuellement vice-président du Comité exécutif de cette organisation internationale. L'ASSITEJ (Association internationale du Théâtre pour l'enfance et la jeunesse), de même, l'UNIMA (Union internationale des Théâtres de marionnettes) et l'OISTT (Organisation internationale des scénographes et techniciens du théâtre) comptent la Roumanie parmi leurs membres et même parmi les membres de leurs organes directeurs. A Varsovie, New York, Budapest, aux Congrès de l'ITI, aux réunions sur des thèmes professionnels, les délégués du théâtre roumain ont manifesté leur présence active au cours des débats. En 1969, la Roumanie a abrité la réunion internationale portant sur le thème « Le développement professionnel du jeune metteur en scène », après avoir reçu, en 1964, une autre réunion, consacrée à la formation professionnelle de l'acteur. Près de cent hommes de théâtre, venus d'une trentaine de pays, ont participé à ce colloque consacré au jeune metteur en scène; ils ont eu ainsi l'occasion de connaître de près le mouvement théâtral roumain. Les opinions très favorables exprimées par les participants étrangers constituent une confirmation de plus des valeurs réelles qui permettent au théâtre roumain de figurer dans l'aire de la culture théâtrale contemporaine. Le fait que de nombreux hommes de théâtre roumains sont invités à des réunions internationales comportant des conférences et des exposés, prouve une fois encore que le théâtre roumain fait entendre son point de vue. La dernière en date de ces réunions, qui a eu lieu en Autriche, sous les auspices de l'Institut de recherches théâtrales de Vienne, a compté parmi les conférenciers invités le metteur en scène Radu Penciulescu, dans le cadre des débats sur les rapports entre le metteur en scène et l'auteur dramatique. Radu Penciulescu a présenté un exposé sur « La synthèse théâtrale, tendance caractéristique du théâtre de l'époque contemporaine ».

En 1970 également, le Théâtre Bulandra de Bucarest s'est rendu à Belgrade où, dans le cadre du BITEF — Festival international de théâtre expérimental — portant sur le thème « Les classiques vus par nos contemporains », il a présenté les spectacles *le Neveu de Rameau* et *Léonce et Léna*, jouant aussi, en dehors du festival, *Tendresse et abjection* de Teodor Mazilu, avec une distribution prestigieuse. Comme on le voit, le dialogue du théâtre roumain avec le monde est bien engagé.

ANDREI BĂLEANU:

LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN À UN CARREFOUR?

Andrei Băleanu consacre la plus grande partie de cette étude (Teatrul contemporan la răscruce?) *aux deux courants, apparemment contradictoires, qui polarisent toute l'évolution de l'art dramatique moderne: réalité ou métaphore. La plupart des orientations artistiques, des conceptions esthétiques et des disputes théâtrales du dernier siècle reprennent ce même problème sous différents aspects et sous différents angles de vue. Cependant, l'auteur affirme que cette opposition est fausse, toute valeur en art dérivant justement de la coexistence de la fantaisie et du détail concret, de la poésie et de la réalité.*

Dans sa tentative de définir le caractère spécifique du langage scénique, Andrei Băleanu part de la constatation que l'image visuelle prend une place de plus en plus importante dans la vie moderne et s'accompagne d'un refus net de la verbosité, à une époque marquée par un rythme constamment accéléré de l'existence physique et spirituelle. En termes de sémiologie, science dont les applications à la critique littéraire et artistique sont de plus en plus fréquentes, l'auteur affirme la nécessité, au théâtre, de faire correspondre à tout concept un signifiant verbal et un signifiant plastique; ce double signifiant, pourvu d'un contenu idéatique, devient signe et acquiert ainsi la qualité, obligatoire en art, de communication. Dans la vie réelle, il est impossible de séparer le concept du signe; c'est là le propre du théâtre, où l'acteur est porteur d'une valeur qu'il exprime, sans être à son tour exprimé par elle. L'art scénique a donc pour point de départ, conclut l'auteur, la connaissance et non l'émotion, car le signe utilisé résulte de la fusion lucide du signifiant et du signifié. De façon inattendue, les prémisses rationnelles du processus de formation de l'image scénique sont soutenues par une citation non pas de Brecht, mais de Stanislavski, dont le nom se trouve trop souvent lié, sans nuances, à l'idée d'émotion, de « vécu ».

Partisan du caractère visuel du spectacle, Andrei Băleanu conçoit le langage scénique non pas comme une répétition pléonastique des répliques, formule dénuée de toute valeur sur le plan artistique, mais comme l'incarnation sensible de la charge spirituelle. « La scène est le domaine des idées vues, qui réunissent l'expérience vivante et la théâtralité, la réflexion et l'émotion. La métaphore littéraire doit être complétée par la métaphore visuelle, le contenu idéatique demande à être révélé par une image plastique. Le fait que la mise en scène soit un acte créateur sert d'argument à la possibilité, à la nécessité même de plusieurs variantes scéniques pour un même texte. » S'appuyant sur l'exemple des nombreux spectacles Caragiale mis en scène jusqu'à nos jours, l'auteur fait l'analyse des différents angles de vue sous lesquels on a abordé l'œuvre du grand classique roumain. Un chapitre inititulé « Controverses à propos des classiques » se rapporte d'ailleurs à la dramaturgie de Shakespeare, Tchekhov et Caragiale et aux différentes opinions exprimées sur la fidélité à l'égard des grands textes du théâtre universel. La dernière partie du livre, consacrée surtout à l'analyse des spectacles roumains les plus significatifs au cours de ces dernières années, constitue en soi une rétrospective critique pleine

d'intérêt et tente de situer ces spectacles dans le contexte théâtral général de l'évolution du théâtre roumain. Cette seconde partie, qui comprend des considérations personnelles intéressantes, argumentées et conçues en termes précis, fournit d'utiles indications sur le théâtre roumain contemporain.

CRISTINA CONSTANTINIU

VICTOR EFTIMIU:

GENS DE THÉÂTRE

L'œuvre littéraire de Victor Eftimiu comprend presque cent volumes de vers, pièces de théâtre, nouvelles et romans; de plus, l'écrivain fut pendant soixante ans un journaliste remarquable, qui se situa sur des positions avancées par rapport aux problèmes sociaux et culturels de son temps. Le lecteur qui feuillette les journaux et les revues littéraires où l'auteur du Coq noir *collabora à partir de 1907 en concluera que Victor Eftimiu fut un chroniqueur zélé du XXe siècle, dont les articles, les souvenirs, les portraits, les chroniques littéraires et dramatiques ont suivi pas à pas, avec une ferme confiance en le bien et la vérité, l'histoire culturelle et surtout l'histoire théâtrale roumaine jusqu'à nos jours. Une grande partie de ces textes a été réunie dans les volumes intitulés* Brume de fantômes *(1940)*, Magie des mots, Souvenirs et polémiques *(1941)*, Confessions *(1944)*, Akademos *(1954)*, Portraits et souvenirs *(1965)*. Gens de théâtre (Oameni de teatru), *paru en 1966 aux éditions Méridiens, est donc le sixième volume des œuvres de Victor Eftimiu. Comme l'indique le titre, l'écrivain se limite ici uniquement à des problèmes de théâtre. Victor Eftimiu connut de près différentes époques de l'histoire de la littérature roumaine, il fréquenta aussi bien la génération des classiques du siècle dernier, Coşbuc, Slavici, Macedonski, que celle des écrivains affirmés après 1900, entre-les-deux-guerres et de nos jours. Ses souvenirs, dont* Gens de théâtre, *présentent des aspects intéressants de l'histoire littéraire et théâtrale. L'auteur a une prédilection pour les acteurs, qu'il a connus de près en qualité d'auteur dramatique fécond (30 pièces publiées) et de directeur général des théâtres, à plusieurs reprises. Il en évoque avec admiration les plus grands: Iancu Petrescu, Paul Wagner, De Max, Aristide Demetriad, Ion Brezeanu, Mounet-Sully, Vasile Toneanu, Petre Liciu, C. I. Nottara, Al. B. Leonescu-Vampiru, Maria Ciucurescu, Tony Bulandra, Niculescu-Buzău. Ştefan Braborescu, etc. Ce sont de chaleureux portraits lyriques qui font ressortir la simplicité, la modestie de ces maîtres de la scène et le talent qu'ils ont mis au service de la constante progression du théâtre roumain.*

Le volume comprend aussi quelques analyses de pièces (Shakespeare, Tolstoï, Eschyle, Al. Davila) et des articles d'un caractère plus général, se rapportant à la vie théâtrale. Victor Eftimiu est un partisan du système de Stanislavski, un défenseur de la primauté du texte, un militant pour un théâtre populaire adressé à un large public. De nombreuses pages sont consacrées au rôle du metteur en scène et à l'art des interprètes. La lecture de Gens de théâtre *dégage finalement un portrait supplémentaire que la table des matières n'indique pas: celui de Victor Eftimiu, homme de théâtre.*

VICTOR CRĂCIUN

B. ELVIN:

LE THÉÂTRE ET L'INTERROGATION TRAGIQUE

Le livre de B. Elvin (Teatrul şi interogaţia tragică) *offre une vue panoramique de la littérature dramatique occidentale contemporaine, dont les racines ont retrouvé la prestigieuse arborescence du théâtre antique et réalisé de la sorte, par-delà les siècles, un véritable transfert de substance tragique. « Nous vivons sous le signe tutélaire du tragique... et la dignité de l'intelligence est devenue synonime de la conscience tragique », déclare l'auteur. Pourtant le terme n'est pas pris dans son acception usuelle; il a subi une série d'amendements et d'adaptations et se définit tantôt par l'héroïsme, tantôt par le « dilemme » des protagonistes face aux ambivalences et aux équivoques de leurs propres actions, tantôt encore par le « sentiment de l'inutilité de tout effort » ou du drame existentiel.*

Assailli de toutes parts par les problèmes qui préoccupent le monde occidental à l'herure actuelle, le théâtre a été amené à instruire « le procès généralisé du monde », dit B. Elvin, qui se propose justement de présenter et d'étudier le dossier de ce « procès ». Il analyse les dépositions, opère une sélection et un décantage des idées et des réponses, pour les grouper ensuite selon leurs tangences et leurs similitudes. Esprit spéculatif, capable d'initiative et d'interprétations surprenantes, B. Elvin est aussi un esprit méthodique et organisé, qui s'efforce de préserver un équilibre rigoureux dans l'argumentation et de la fonder sur un système de références abondant et divers. Ayant procédé à l'enregistrement judicieux et détaillé des témoignages de quatre grands auteurs dramatiques modernes — Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre, Eugène Ionesco et Samuel Beckett (sans omettre de rappeler Camus, avec Caligula *et* l'Etat de siège *— l'auteur cherche d'abord à établir « les points cardinaux du procès », pour s'occuper ensuite de la zone d'influence où se situent Dürrenmatt, Max Frisch, Peter Weiss et Hochhuth* (le Vicaire), *sans perdre de vue les tracés ascendants qui aboutissent à certains chefs de file (Giraudoux, Anouilh, Jarry, O'Neill et, plus loin encore, Ibsen et Tchekhov). Ensuite, après avoir passé en revue les œuvres des « jeunes gens en colère » (Harold Pinter en premier lieu,*

puis Osborne, Peter Schaffer, John Arden, Arnold Wesker, Robert Bolt), il finit par une vue du paysage dramatique américain, s'attardant sur quelques pièces plus représentatives d'Arthur Miller et d'Edward Albee et se contentant d'évoquer en passant Tennessee Williams comme « auteur de mélodrames très doué ».

« Le procès se poursuit », conclut B. Elvin. Il semble que la procédure soit encore incomplète, ce qui expliquerait l'ajournement répété de la sentence; mais si contradictoires ou divergentes que soient les dépositions et les plaidoiries, si « âpre et chargé d'explosif » que soit leur acte de négation, « pourquoi le héros de ce théâtre déclare-t-il la guerre à l'univers et à soi-même? N'est-ce pas pour revendiquer un monde capable de répondre à ses exigences? Et quelles sont les valeurs au nom desquelles il se persécute et se fustige? Ne serait-ce pas au nom de l'Homme? Qui, sinon l'homme, est la source d'énergie, la justification et l'espoir de ce théâtre désespéré? »

OVIDIU CONSTANTINESCU

MIHNEA GHEORGHIU:

DIONYSOS

On parle souvent de la brève existence du spectacle, qui doit ressusciter à chaque crépuscule pour que le théâtre puisse vivre. Depuis des milliers d'années, une flamme est entretenue par ces flambées d'un soir. Ne nous faisons pas illusion: l'acte critique survit rarement, même quand le spectacle auquel il se rapporte brille de tous ses feux à la rampe. Car il faudrait que cet acte critique prenne la forme d'un essai pour traduire, dans un langage également créateur, la création elle-même. C'est le cas de Dyonisos, *le volume de Mihnea Gheorghiu. Dès le début de son ouvrage, l'auteur imagine une sorte de dialogue entre les* dramatis personae *et parcourt ainsi « un trajet à rebours sur une route inédite » pour aboutir aux sources du culte des arts sur le sol roumain. Nous nous trouvons transportés dans la Scythie ancienne, à Histria et à Tomi, sur des lieux où une civilisation millénaire emplaçait ses têtes de pont. Insensiblement, à travers les siècles, on parcourt d'autres univers humains et culturels, pèlerins guidés par l'auteur à travers des lieux significatifs et enchanteurs et obligés à une migration à la fois spatiale et spirituelle.*

Mihnea Gherghiu effectue ce voyage dans le temps et l'espace pour définir les permanences humaines, pour discerner les filiations culturelles, pour reconnaître les similitudes. Son essai est dominé par des références au drame et à l'art scénique. Il y a cependant là mieux qu'un ouvrage consacré à un certain nombre de spectacles ou d'œuvres dramatiques. Pour Mihnea Gheorghiu, le théâtre est la scène où se joue un des spectacles de la culture universelle. Certains tréteaux sont exigus, d'autres s'élargissent. Shakespearologue, l'auteur fait une fois de plus une halte prolongée à Stratford et auprès du grand Will, comme s'il éprouvait le besoin de compléter l'ample étude publiée précédemment (Scènes de la vie de Shakespeare). *De toutes les controverses, les spectacles, les points de vue ou les « visions de mise en scène », le critique ne retient que ce qui a marqué réellement un pas en avant dans la connaissance profonde, dans l'inépuisable découverte de l'œuvre shakespearien. Mais ses vues sur Tchekhov sont également précieuses, surtout lorsqu'il combat la fameuse « tradition » selon laquelle Tchekhov serait voué à la grisaille (comme Electre au deuil), à la tristesse et à une nostalgie embrumant indistinctement les événements et les existences. A peine croit-on pourtant le livre définitivement orienté vers le théâtre, qu'on est insensiblement porté vers d'autres méridiens pour être l'hôte, par exemple, de Swift ou de Milton, voix éloquentes, s'il en fut, dans le dialogue des cultures.*

Les essais inspirés à Mihnea Gheorghiu par le contact des littératures étrangères, aussi bien que par le sondage effectué à travers les âges différents de la culture roumaine ont le don, tant prisé au temps de la Renaissance, d'assurer la diffusion d'idées et de problèmes qu'un certain préjugé confine dans le domaine des seuls spécialistes. Dionysos *parle des créations comme un créateur.*

MIRCEA ALEXANDRU

VALENTIN SILVESTRU:

PRÉSENCE DU THÉÂTRE

Le titre (Prezenţa teatrului) *semble définir l'idée centrale de ce volume: Valentin Silvestru y aborde en effet différents aspects d'un même problème fondamental, qui suscite un bon nombre de mises en question et de dilemmes: la présence du théâtre dans la contemporanéité. Nous découvrons dans ce recueil une série de chroniques consacrées aux mises en scène d'œuvres roumaines, de même qu'aux représentations en première de pièces étrangères. Nous y trouvons la « Biographie d'un spectacle », cycle d'articles analysant la brillante carrière de* Troïlus et Cressida *monté par le metteur en scène David Esrig au Théâtre de Comédie de Bucarest. Valentin Silvestru examine ensuite « Le passé et le présent du drame historique », « Les hypostases de l'idée d'expérimentation ». Outre ces « séquences » critiques, le chapitre le plus substantiel quant à la densité des idées et à la solidité des conclusions est le « Portrait d'une saison » (1965—1966). Ici l'investigation théorique part des données fournies par une saison déterminée, pour s'étendre sur des problèmes d'ordre général, soulevés par l'évolution du théâtre contemporain.*

La notation nerveuse, due à un œil de journaliste exercé, s'allie aux remarques érudites, qui renvoient

sans cesse à différentes zones de la littérature dramatique universelle. Possesseur d'une gamme étendue de moyens critiques, Valentin Silvestru connaît bien « l'art » du chroniqueur théâtral. Nous avons relevé, parmi la série d'articles groupés dans ce recueil, les chroniques se rapportant à Orphée aux enfers *de Tennessee Williams,* le Chef du secteur des âmes *d'Al. Mirodan ou certaines comédies d'Aurel Baranga. Participant aux réunions internationales consacrées au théâtre « expérimental », V. Silvestru informe ses lecteurs des tentatives novatrices pratiquées par différentes formations. « Cette idée (de l'expérimentation, n. n.) s'est inscrite à son tour sur une orbite définitive dans la galaxie de l'art théâtral », conclut le critique. L'art du spectacle roumain est observé dans un esprit moderne, Valentin Silvestru se proposant d'envisager aussi les orientations de son développement à venir: « Ce qu'il y a de meilleur dans le théâtre roumain réalise la synthèse entre tradition et innovation dans l'esprit d'un équilibre dynamique. » Cette dynamique des idées fertilise la pensée et la pratique théâtrale. La notion de « réalisme scénique », selon la démonstration concluante du critique, y prend des significations étendues et s'exprime selon les modalités scéniques les plus variées.*

MIHAÏ BOTEZ

ROMUL MUNTEANU:

LA FARCE TRAGIQUE

La Farce tragique (Farsa tragică) *est un ouvrage de synthèse portant sur le théâtre contemporain et concernant surtout, à quelques exceptions près, l'aire européenne. L'auteur y étudie le théâtre en tant que littérature et n'aborde donc pas les problèmes inédits que posent à la scène les œuvres dramatiques nouvelles. En partant de « la dégradation de la tragédie et la métamorphose de la comédie classique », Romul Munteanu établit par comparaison la signification de la « farce tragique », analyse le contexte qui l'a vue naître, puis se consacre à l'étude attentive des œuvres s'appuyant sur des textes d'Eugène Ionesco, Max Frisch, Dürrenmatt, Adamov, Beckett, etc. et s'efforçant de dégager les éléments caractéristiques, les structures compositionnelles de la littérature dramatique de ce type. Des catégories comme: le temps, l'espace, l'univers affectif, le reflet du « monde en tant que jungle » sont utilement abordées. Autrement dit, la farce tragique est envisagée aussi sous une perspective psychologique, philosophique ou sociologique. Le livre s'achève sur une vision strictement esthétique, sorte de poétique sommaire de la farce tragique, qui sert de conclusion à tout le débat.*

Le livre de R. Munteanu suggère qu'il est impossible de parler du théâtre contemporain sans faire de copieuses références à la psychologie, la sociologie, la psychologie sociale, la philosophie, etc. Heidegger, Foucault, Gabriel Marcel, Henri Lefebvre, Marcuse, Sartre, Freud, Ortega y Gasset sont cités et discutés. L'action des « farces tragiques » ne se déroule « nulle part » que par convention; il s'agit en fait du temps et de l'espace du monde contemporain, travestis en un « nulle part » symbolique. Sans aucun doute, la farce tragique reflète ce monde dont elle est issue avec ostentation; c'est même par sa violence ostentatoire qu'elle s'écarte du théâtre précédent, ou différent. Le théâtre actuel est loin de perdre son caractère moralisateur; plus que jamais, il annonce à grands cris: « Ecoutez ce que je veux vous dire... » Mais qu'est-ce donc que la farce tragique? « La farce tragique contemporaine nous semble représenter une des tentatives symptomatiques d'un univers humain dont les signes distinctifs trahissent l'existence paradoxale du non-héros, condamné à ne jamais trouver l'issue du labyrinthe. » Elle « éclaire les zones du contexte existentiel de l'homme situé à la périphérie de l'existence, angoissé par la mort et la responsabilité, aliéné par un monde où il apparaît comme un phénomène de série. » Les réponses que l'auteur propose à la question posée plus haut sont de cet ordre. Romul Munteanu omet de donner une stricte définition de la « farce tragique », bien que ce syntagme soit relativement récent et par conséquent insuffisamment assimilé, et caractérisant une certaine littérature dramatique qui coexiste avec une autre, mettons de facture traditionnelle, et à laquelle en quelque sorte elle s'oppose. Il est possible, comme cela arrive aussi pour d'autres notions, que l'auteur juge une définition rigoureuse encore prématurée.

DANIEL DIMITRIU

ARAM FRENKIAN:

LE SENS DE LA SOUFFRANCE HUMAINE CHEZ ESCHYLE, SOPHOCLE ET EURIPIDE

Tout le charme et la valeur des écrits du professeur Aram Frenkian, dont la perte fut unanimement regrettée, vient de la rigueur qu'il mettait à l'étude des textes. L'aire de ses investigations est très large: elle va de l'interprétation d'un terme à la situation sociale et politique du monde hellène, de la mise en relief d'un détail de technique dramatique aux aspects les plus généraux de la pensée grecque, des remarques subtiles concernant la psychologie des personnages à de profondes ouvertures sur le processus créateur. En lui, le philologue expert s'associe constamment au sage philosophe, l'historien avisé au lettré pertinent. Soutenu par une information étendue, Aram Frenkian cherche à réaliser, par-delà les millénaires, un contact pathétique avec les grands tragiques. Il s'efforce d'inculquer au lecteur la mentalité du temps et du lieu, sans jamais cesser de le mettre en garde contre l'éventuelle tentation d'attribuer à la tragédie hellénique des complexes moraux et affectifs ultérieurs. Ses amples analyses des tragédies, des drames et des

*fragments d'Euripide font voir en celui-ci le premier grand innovateur conscient, le premier auteur d'envergure d'œuvres littéraires « expérimentales ». Tel que nous le présente Aram Frenkian, Euripide fut de ces créateurs qui remettent en question toute idée reçue, qu'il s'agisse de religion ou de technique littéraire. Soulignant les tribulations que valut à Euripide son attitude à l'égard des dieux, mettant en lumière les qualités et les défauts de ses constructions dramatiques, le caractère fantaisiste et aventureux de bon nombre de ses sujets, l'usage audacieux qu'il fit des mythes anciens, les innovations apportées à la structure de l'image artistique et surtout ses découvertes psychologiques, Aram Frenkian réalise un véritable portrait de l'artiste tragique en « jeune homme ». Effectivement, on peut très bien voir en Euripide un jeune homme dressé contre des dieux caducs et des institutions vétustes. Il a même de l'adolescent les craintes, les adorations, l'ironie, l'arrogance, la tendresse, le pathos, la nervosité, les opinions extrémistes, les gaucheries, l'exaltation, la mélancolie et les indignations. Pour Eschyle, par contre, les dieux étaient jeunes — Aram Frenkian le souligne nettement — et les hommes prenaient leurs responsabilités par rapport à l'ordre nouveau, supérieur, plus équitable, introduit par les dieux d'intronisation récente. Dans l'*Orestie, *la souffrance humaine prend un sens à la fois social et divin: la théodicée instaure le droit et la légalité parmi les citoyens d'Athènes. En fait, le procès était depuis longtemps conclu. Selon les critères modernes, Eschyle serait un auteur de pièces historiques, Sophocle, un auteur philosophique et Euripide, un auteur d'actualités.*

Ces trois grands tragiques sont abordés avec une attention et une sympathie égale. Si nous donnons ici la préférence à Euripide, c'est uniquement parce qu'il n'est pas naturel que nous lui accordions généralement si peu d'intérêt. Dans les œuvres d'Enesco, Edmond Fleg, de Gide ou d'autres, le dilemme œdipien est sans cesse rouvert et Sophocle demeure ainsi, en plein XXe siècle, une présence active. Ce qui en demeure actuel n'est pas le frisson religieux en présence des inexplicables catastrophes que les dieux réservent aux hommes, mais l'idée neuve renfermée par Œdipe à Colone, *selon laquelle l'homme trouve son salut grâce à sa pureté intérieure. Avec Sophocle, l'homme commence à être quelque chose de plus que la somme de ses actes: il devient une conscience, une subjectivité, une intentionnalité que les dieux peuvent briser, mais non souiller; ils peuvent le forcer à commettre les péchés les plus abominables, mais non à les souhaiter; il se voit pourvu d'une âme qui décide de la culpabilité, de l'innocence et finalement de la valeur d'un individu soumis à l'erreur. Chez Euripide, la conscience est dramatiquement sollicitée à plusieurs niveaux; rationalité et affectivité sont divisées, contradictoires. Sophocle crée le paradoxe d'une conduite monstrueuse et d'une conscience pure. Euripide découvre la complexité de la nature humaine et c'est peut-être cette richesse intérieure qui rend les dieux jaloux: le* hybris, *chez Euripide, c'est l'épanouissement de la vie intérieure.*

ALEXANDRA INDRIEŞ

MIHAÏ GRAMATOPOL: MOIRA, MYTHOS, DRAMA

Cette étude de Mihaï Gramatopol se propose de reprendre, dans une vision moderne, les grands problèmes du théâtre grec. Les trois concepts (moira, mythos, drama) *s'y trouvent définis à la lumière des plus récentes recherches et servent de prétexte au débat bien plus ample qu'impose le théâtre grec. Il faut souligner dès l'abord que si le livre ne se propose pas une démonstration complète, il renferme cependant une idée qui lui prête son unité: c'est la distinction que l'auteur, fondé sur l'opinion de certains chercheurs, marque entre le théâtre d'Eschyle et de Sophocle, d'une part, et celui d'Euripide, de l'autre. Pour définir le destin —* moira — *Mihaï Gramatopol s'appuie sur les travaux du savant roumain Aram Frenkian (v.* « Le sens de la souffrance humaine chez Eschyle, Sophocle et Euripide ». *Bucarest, E.L.U. 1969) et complète la définition du concept en relevant son* substratum *philosophique:* moira *est le symbole de la dépendance de l'être humain, partie intégrante de l'univers, à l'égard des lois qui gouvernent le monde. Mais le destin ne recouvre pas toute la réalité, il laisse de la place au déroulement du tragique — tragique né justement de l'opposition que l'homme fait au destin. Euripide humanisera et schématisera l'idée de destin, qu'il dépouillera de son vêtement philosophique pour le transformer en un simple ressort du dramatisme. Le dramatique, chez lui, remplace le tragique. Pour définir le* mythos, *M. Gramatopol prend pour point de de départ la* Poétique *d'Aristote et établit une distinction entre le mythe en tant qu'élément intérieur de la tragédie (au même titre que le caractère et le jugement) et en tant que symbole impliquant le mystère. L'auteur observe que le mythe, pour Eschyle, constitue un élément intérieur et forme le sujet même de la tragédie. Symbole et implicitement mystère se trouvent enfermés dans ce moule unique. Le héros d'Eschyle est gouverné par « l'exemple divin », c'est-à-dire par les légendes divines. Chez Sophocle, nous assistons à une évolution de la personnalité du héros, qui s'écarte de son modèle traditionnel, le mythe même étant remanié. Le caractère et le jugement du héros occupent une position prédominante par rapport au modèle légendaire et le symbole (partant, le mystère) cesse d'appartenir à « l'exemple divin » pour être transféré au héros lui-même. Euripide construit des personnages pareils à ceux de la vie quotidienne, et le tragique mystère du mythe s'en trouve détruit; la part qui en demeure est déplacée des sphères célestes à l'intérieur du cœur humain. Euripide « faisait servir le symbole (et de façon implicite, le mystère) du mythe à la justification des passions surhumaines, de même qu'Eschyle et Sophocle justifiaient des destins surhumains ». Mihaï Gramatopol a su présenter la poésie attique sous une double perspective, celle de sa résonance au Ve siècle et celle de son écho dans la conscience moderne. Erudition et passion l'ont aidé à atteindre ce but.*

V. CONSTANTINESCU

Docteur en sciences philologiques, MIHNEA GHEORGHIU, né en 1919 à Bucarest, est titulaire de la chaire d'histoire du théâtre et du cnéma à l'Institut d'art dramatique et cinématographique « I. L. Caragiale ». Il a publié plusieurs recueils de poésies (*Ana Mad, le Dernier paysage de la ville grise* (1945), *Printemps dans la Vallée du Jiu* (1949), *Des faits de la grande révolte* (1953), *Ballades* (1956), le roman *Un homme est venu de l'Est* (1958), *Tudor de Vladimiri* (évocation dramatique — 1957), des volumes de critique et d'histoire littéraire (le *Conformisme dans l'art dramatique* (1948), *Orientations de la littérature étrangère* (1958), *Walt Whitman* (1955), *Scènes de la vie de Shakespeare* (1958), *Dionysos* (1969). Auteur de scénarios de film (*Port-franc, Tudor, le Signe de la Vierge*) et de nombreuses traductions de la littérature anglaise et américaine (*Shakespeare, Ben Jonson, Robert Burns, Dickens, Kipling, Walt Whitman, Arthur Miller, Tennessee Williams*, etc.)

VALENTIN SILVESTRU (n. 1924). Chargé de cours à la chaire de théorie du drame et de critique de théâtre de l'Institut « I. L. Caragiale » de Bucarest (1954—1964), chef de la rédaction d'art de l'hebdomadaire « România literară ». Auteur des volumes de critique dramatique *le Personnage dans le théâtre* (1966), *Présence du théâtre* (1968), d'une monographie sur l'acteur *Jules Cazaban* (1965), ainsi que des volumes de récits humoristiques *le Journal aux feuilles violettes* (1960) et *le Vase aux betteraves* (1965). En collaboration il a publié une *Histoire du théâtre de marionnettes en Roumanie*. Il est un actif chroniqueur théâtral.

AUREL BARANGA (n. 1913). Etudes supérieures en médecine à Bucarest. Débuts dans la presse en 1929, collaborateur des revues « Cuvîntul liber », « Stînga », « Reporter », « Lumea românească ». Dramaturge réputé, auteur des pièces : *Bal à Făgădău* (1946), *Voyage dans la Nouvelle-Calédonie* (1947), *l'Ivraie* (1948), *la Moisson d'or* (1949), *le Boulevard de la réconciliation* (1948), *les Années des ténèbres* (en collaboration avec Nicolae Moraru, 1951), *l'Agneau enragé* (1953), *l'Arche de triomphe* (1954), *la Recette du bonheur* (1956), *la Sicilienne* (1960), *Adam et Eve* (1961), *Sois sage, Christophore* (1964), *Saint Mitică le Doux* (1965), *l'Opinion publique* (1967), *Travesti* (1969). Publiciste de marque, Aurel Baranga est aussi l'auteur des volumes de vers *la Grande tempête* (1946) et *Poésies* (1968).

B. ELVIN (n. 1927) est l'auteur de plusieurs volumes d'essais sur la dramaturgie roumaine et universelle, parmis lesquels *le Théâtre de Mihaïl Sebastian* (1955), *A. P. Tchekhov* (1960), *Camil Petrescu* (1962), *la Modernité du classique Caragiale* (1967), *le Théâtre et l'interrogation tragique* (1969). B. Elvin est secrétaire littéraire du Théâtre National «I. L. Caragiale» de Bucarest.

GEORGE TEODORESCU (n. 1919), docteur en droit et licencié de l'Institut d'art théâtral « I. L. Caragiale » de Bucarest, il est le metteur en scène de plus de 90 spectacles parmi lesquels des pièces de Shakespeare, Machiavel, Büchner, Brecht, Dürrenmatt, Victor Ion Popa, G. M. Zamfirescu, Horia Lovinescu ainsi que d'œuvres de Rossini, Debussy, etc.

PASCAL BENTOÏU (n. 1927). Etudes de musique avec le compositeur Mihaïl Jora. Membre du Comité de direction de l'Union des Compositeurs, auteur de deux concertos pour piano (1954 et 1960), d'un concerto pour violon (1958), d'une symphonie (1965) ainsi que de plusieurs œuvres symphoniques à programme, d'œuvres de musique de chambre et de scène, des opéras *l'Amour médecin* (d'après Molière — 1964), *le Sacrifice d'Iphigénie* (d'après Euripide — 1968) et *Hamlet* (d'après Shakespeare — 1969) ainsi que de diverses études de musicologie. Lauréat du Prix d'Etat (1964) et du Prix « Italia » (1968).

MARGARETA BĂRBUȚĂ, licenciée ès lettres et philosophie de l'Université de Bucarest. Critique de théâtre, auteur des essais *la Dramaturgie roumaine contemporaine* et *la Dramaturgie roumaine 1918—1944* ainsi que d'articles et chroniques dramatiques et de nombreuses traductions des œuvres de Aldous Huxley, W. S. Maugham, Romain Rolland, Pirandello, J. P. Sartre, Léonid Andréiev et G. D'Annunzio.

Abonnez-vous à la

REVUE ROUMAINE

POUR TOUTE COMMANDE, S'ADRESSER À

«LIBRI»

Bucarest—Roumanie

B. P. 134—135

OU AUX FIRMES SUIVANTES:

FRANCE: *Messageries de la Presse Parisienne*, 111, rue Réaumur, Paris 2e; *Agence Littéraire et Artistiaue Parisienne*, 7, rue Bebelleyne, Paris 8e; *Librairie Hachette*, 25, rue de Cévennes, Paris 5e. **ALBANIE:** *Ndermaja Shtetnore e Botimeve*, Tirana. **R. D. ALLEMANDE:** *Deutscher Buch — Export-und-Import*, Leninstrasse 16, Leipzig 701 **R. F. D'ALLEMAGNE:** *Kubon & Sagner*, P.O.B. 68, *Munich* 34; *W. E. Saarbach*, P.O.B. 1510—5, Cologne; *Pressevertriebsgesellschaft*, Börsenstrasse, Francfort-sur-le-Main; *Kunst und Wissen — Erich Bieber*, P.O.B. 46, 7 Stuttgart 1. **ARGENTINE:** *Editorial Sudamerican S. A.*, Alsina 500, Buenos Aires. **AUSTRALIE:** *Current Book Distributors*, 168—174 Day Street, Sydney. **AUTRICHE:** *Globus Buchvertrieb*, Salzgries 16, Vienne XX. **BELGIQUE:** *Du Monde Entier*, 5, Place St Jean, Bruxelles; **AGENCE ET MESSAGERIES DE LA PRESSE**, 14—22, rue du Persil, Bruxelles. **BRÉSIL:** *Agencia Intercambio Cultural*, Rua Riachuleo 432, loja 2, Sao Paulo. **R. P. de BULGARIE:** *Hemus*, 11, Place Slaweikoff Sofia. **CANADA:** *Progress Book*, 42—48, Stafford Street, Toronto 3, Ontario; *Co-operative Bookshop Ltd.*, 882 Main Street Winnipeg; *International Subscription Agencv Periodica*, 5090 Papineau, Montréal 34. **CEYLAN:** *The Lake House Bookshop*, P.O.B. 244, Colombo. **R.P. de CHINE:** *Waiwen Shudian*, P.O.B. 88, Pékin. **COLOMBIE:** *Libreria Buchholz Galeria*, av. Jimenez de Quesada 8—40, Bogota. **R. P. de CORÉE:** *Chulphanmul*, Pyongyang. **CUBA:** *Cubartimpex*, Simon Bolivar 1, La Havane. **DANEMARK:** *Ejnar-Munksgaard*, Noregade 6, Copenhague. **ESPAGNE:** *Libreria Herder*, Calle de Balmas 26, Barcelone; *Libreria Buchholz*, Paseo de Recoletos, Madrid. **FINLANDE:** *Akateeminen Kiriakanppa*, P.O.B. 128, Helsinki, **GRANDE-BRETAGNE:** *Collet's Holdings Ltd.*, Denington Estate, Wellinborough, Northants; *Central Books Ltd.*, 27, Grays Inn Road, London W.C. 1. **GRÈCE:** *Atom*, Rue Karagheorghi 7, Athènes. **R. P. HONGROISE:** *Kultura*, P.O.B. 149, Budapest 62. **INDE:** *Current Book House Maruti Lane*, Rue Raghunath Dadaj, Bombay 1; *People's Publishing House*, Rani Jhansi Road, N., New Delhi **I. ISRAËL:** *Haiflepac Ltd.*, Rue Arlosoroff 11, Haïfa; *Lepac Ltd.*, Rue Rambam 15, Tel Aviv. **ITALIE:** *So. Co. Lib. Ri Export-Import*, Piazza Margana 33, Rome; *Libreria Commissionaria Sansoni*, Via Gino Capponi 26, Florence; *Santo Vanasia*, 71, Via M. Machi, Milan. **JAPON:** *Hauka Ltd.* 2 *Handa Zimbocho*, 2 chome Kiyoda-ku, Tokyo; *Far Eastern Book Sellers Kanda*, P.O.B. 72, Tokyo; *Maruzen Ltd.*, P.O.B. 605, Tokyo-Central. **LIBAN:** *The Levant Distributors Co.*, P.O.B. 1181, Beyrouth. **MALI:** *Librairie Populaire du Mali*, B.P. 28, Bamako. **MAROC:** *Société Chérifienne de la Presse S. A.*, 1, Place de Bandoeng, Casablanca. **MEXIQUE:** *Editorial Grijalbo S.A.*, Apartado 28568, Mexico 17 **D. F. MONGOLIE:** *Mongologosknigotorg*, Oulan-Bator. **NORVÈGE:** *Norsk Bogimport*, P.O.B. 3267, Oslo. **PAYS-BAS** *Swets & Zeitlinger*, Keizersgraacht 487, Amsterdam C; *Martinus Nijhoff*, P.O.B. 269, La Haye (Den Haag); *Meulenhoff*, Beulingstraat 2, Amsterdam. **POLOGNE:** *Ruch*, Ul. Wronia 23, Varsovie. **PORTUGAL:** *Libreria Buchholz*, Avda. Liberdade, Lisbonne. **SUÈDE:** *D. C. Fritze*, Fredgatan 2, Stockholm 16; *Gumperts A.B.*, Södra Hamngatan 35, Göteborg. **SUISSE:** *Pinkus & Cie.*, Froschaugasse 7, Zürich; *Fachbücherei Bern*, Postfach 379, Berne II; *Librairie Rousseau*, 36, rue Jean-Jacques Rousseau, Genève. **R. S. de TCHÉCOSLOVAQUIE:** *Artia*, Ve Smeckach 30, Prague I. **TUNISIE:** *Sned*, 10, Rue de Russie, Tunis. **TURQUIE:** *Ark Tikaret Ltd.*, P.O.B. 577, Ankara; *Librairie Hachette*, 469, Istiklal Caddesi Beyoglu, Istanbul. **U.R.S.S.:** *Mejdunarodnaia Kniga*, Moscou G-200. **U.S.A.:** *Dolphin Service*, P.O.B. 8927, Washington 3 DC; *Turner Subscription Agency*, 235, Park Avenue South, New York 3, N.Y.; *Fam Book Service*, 69, Fifth Avenue Suite 8 F, New York 10003, N.Y.; *Continental Publications*, 111, South Mermanee Ave., St. Louis Missouri 63105. **R. D. du VIETNAM:** *So Xuant Nhap Sach Bao*, Hai Ba Trung 32, Hanoi. **R. S. F. de YOUGOSLAVIE:** *Jugoslovenska Knjiga*, Terazije 27, Belgrade; *Forum* 1, Voijvode Misica, Novisad; *Prosveta*, Terazije 16/1, Belgrade; *Nolit*, Ul. Terazije 27, Belgrade.

43.434

Lisez dans le numéro 2/1971
dédié au

CINQUANTENAIRE DU PARTI COMMUNISTE ROUMAIN

Textes par

TUDOR ARGHEZI, CEZAR BOLLIAC, MARCEL BRESLAŞU, GEORGE CĂLINESCU, ION LUCA CARAGIALE, N. D. COCEA, C. DOBROGEANU-GHEREA, MIHAÏ EMINESCU, EMIL ISAC, ALEXANDRU MACEDONSKI, D. TH. NECULUŢĂ, ALEXANDRU ODOBESCU, MIRON RADU PARASCHIVESCU, MIHAÏ RALEA, ALEXANDRU SAHIA, MIHAÏL SADOVEANU, TUDOR VIANU,

PAUL ANGHEL, MARIA BANUŞ, EUGEN BARBU, MIHAÏ BENIUC, GEO BOGZA, NICOLAE BREBAN, CONSTANŢA BUZEA, MIRCEA CIOBANU, DUMITRU CORBEA, GEO DUMITRESCU, ION GHEORGHE, ION HOREA, ION TH. ILEA, EUGEN JEBELEANU, FRANZ LIEBHARDT, FRANCISC MUNTEANU, IOANICHIE OLTEANU, SIMION POP, MARIN PREDA, MARIN SORESCU, ZAHARIA STANCU, NICHITA STĂNESCU, JANOS SZASZ.

Articles et commentaires par

ANDREÏ BLAÏER, CĂLIN CĂLIMAN, MARCEL CHIRNOAGĂ, LIVIU CIULEI, MIRCEA DRĂGAN, MIHAÏ GAFIŢA, THEODOR GRIGORIU, GEORGE MACOVESCU, IOSIF NAGHIU, Z. ORNEA, ILIE PĂUNESCU, AMELIA PAVEL, ADRIAN PETRINGENARU, EMANOÏL PETRUŢ, MIRCEA POPESCU, LAURENŢIU PROFETA, IRINA RĂCHIŢEANU-ŞIRIANU, ION ROMAN, ION SĂLIŞTEANU, GH. SĂSĂRMAN, VALENTIN SILVESTRU, SAVEL STIOPUL, GHEORGHE STROÏA, ANDREI STRIHAN, VASILE TOMESCU, ILEANA VRANCEA.